Illustrierte
Geschichte der Weltlitteratur.

Erster Band.

Illustrierte Geschichte

der

Weltlitteratur.

Ein Handbuch in zwei Bänden

von

Dr. Johannes Scherr,
ehemals Professor der Geschichte am eidg. Polytechnikum in Zürich.

Neunte Auflage.

Durchgesehen und bis auf die neueste Zeit ergänzt
von **Otto Haggenmacher,** Professor.

Erster Band.

Stuttgart.
Franckh'sche Verlagshandlung.
W. Keller & Co.

Holzfreies Papier von Gebrüder Müller, Mochenwangen.

Druck von A. Bonz' Erben, Stuttgart.

Vorwort zur siebenten und achten Auflage.

Ich halte für überflüssig, die Vorreden der früheren Auflagen dieses Buches wieder abdrucken zu lassen oder darin Gesagtes hier zu wiederholen. Alles Wesenhafte über die Absicht und den Plan des Werkes ist ja in der „Einleitung" deutlich dargelegt, und darum schicke ich der 7. und 8. Auflage nur wenige Sätze voran.

Die Entstehung des Buches reicht in die Zeit zurück, welche dem großen Sturmjahre 1848 unmittelbar voranging. Mitten in den leidvollen Nachwehen desselben erschien es zum ersten Mal, im Volumen nur die Hälfte von seinem gegenwärtigen bietend. Es fand eine über alles Erwarten günstige Aufnahme, trotzdem sein Verfasser zu den im „Schwarzen Buch" rotangestrichenen „Wühlern" gehörte, welche so kühn waren, für Deutschland schon 1848 das von unten herauf zu wollen, was, „mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung", 1871 von oben herab erreicht wurde. Die Schreibknechte der Rückwärtserei wie nicht minder die Wendehälse der liberalen Zweiächselei haben ihr Möglichstes gethan, meinem Unternehmen Steine in den Weg zu wälzen. Es ist aber nicht darüber gestolpert, geschweige gefallen. Dagegen ist es diese fünfunddreißig Jahre her um das doppelte seines anfänglichen Maßes gewachsen und, wie doch wohl angenommen werden darf, gleichermaßen im Wohlwollen meiner Landsleute daheim und in der Fremde; auch solcher Landsleute, welche so wenig wie ich selber für die Mängel und Schwächen blind sind, die einem derartigen Werke von natur Wegen anhaften mögen und müssen.

Das Ausland hat sich für das Buch nicht minder zuvorkommend erwiesen als das Vaterland. Beweise hierfür sind die Uebertragungen in verschiedene fremde Sprachen.

Die 6. Auflage datiert 1880—81. Es ist seither in der Litteratur nichts geschehen, was man ein „Ereignis" nennen könnte. Dessenungeachtet sind

selbstverständlich für die 7. und 8. Auflage gar viele Ergänzungen und Zusätze nötig gewesen. Auf die Anbringung derselben habe ich mich jedoch nicht beschränkt, sondern das ganze Werk einer Durch- und Ueberarbeitung unterzogen. Berufene Urteiler, welche zugleich gerechte sein wollen, werden die angebrachten Verbesserungen leicht erkennen.

Damit entlasse ich dieses Buch abermals in die Welt, und zwar nicht ohne ein wehmütiges Gefühl des Abschiednehmens. Denn es geschieht ja wohl zum letzten Mal. Es steckt ein gut Teil von meinem Leben darin, viel Arbeit, welche weit über ein Menschenalter hinaus mittelbar und unmittelbar daran gethan wurde. Möge es nach Maßgabe seines Wollens und Könnens auch fernerweit, wie bislang, dazu beitragen, empfängliche und bildungseifrige Menschen, namentlich auch die studierende Jugend, um das Banner zu scharen, unter welchem ich mein Leben lang gedient habe und welches die Inschrift führt:

Wahrheit! Freiheit! Schönheit!

Zürich, Ostern 1886.

Johannes Scherr.

Vorwort zur neunten Auflage.

Acht Jahre, nachdem mein verstorbener Stiefvater Scherr dies geschrieben, wurde eine neue Auflage nötig. Diese erscheint wieder unter der Firma, unter welcher das Buch seiner Zeit zum ersten Mal herausgegeben wurde. Die neuen Verleger gaben ihm jedoch ein stattlicheres Gewand. Sie rüsteten es in Erfüllung eines längst gefaßten, durch jahrelange Arbeit vorbereiteten Planes mit reichem bildnerischen Schmucke aus. Die Portraits der hervorragendsten Vertreter der Litteratur, die Facsimiles ihrer Handschriften, Druckproben, bemerkenswerte Titelbilder berühmter Bücher, wichtige und interessante litterargeschichtliche Denkmäler jeder Art werden dem Leser bildlich vor Augen geführt, bringen ihm die Geistesheroen menschlich näher und erleichtern in vieler Hinsicht sein Verständ-

nis für die Verhältnisse früherer Litteraturepochen. Daß ein solches Unternehmen zahllose Schwierigkeiten bot, daß es nicht geringe Ausdauer und große Opfer erheischte, ist leicht begreiflich. In liebenswürdiger Weise unterstützten die Verleger dabei durch Zugänglichmachung ihrer Sammlungen: die kgl. öffentliche Bibliothek und das kgl. Kupferstichkabinet in Stuttgart, die kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, die großh. Universitätsbibliothek in Heidelberg, die K. Hofbibliothek in Wien, Herr T. O. Wild, Magdeburg, die N. G. Elwert'sche Verlagshandlung in Marburg, welche die mit K. B. A. bezeichneten Abbildungen aus Koennecke, Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Litteratur, zur Verfügung stellte.

Dem Texte nach ist Scherrs Werk möglichst unverändert geblieben. Die zahlreichen Anmerkungen der früheren Auflagen wurden in den Text aufgenommen, die litterarischen Nachweise, Quellenangaben, Hülfsmittel in einen besondern Anhang verwiesen, gewiß zum Vorteile der Uebersichtlichkeit.

Was ich an Berichtigungen, Ergänzungen und Erweiterungen bis in die jüngste Gegenwart dem früheren Texte eingliederte und anschloß, ergiebt eine Vergleichung der vorliegenden mit der letzten Auflage. Wissende werden die ergänzende Arbeit billig darnach beurteilen, daß es bei dem ungeheuren Reichtum schriftstellerischer und dichterischer Erzeugnisse der letzten Jahrzehnte, sowie bei der Verschiedenartigkeit der Bestrebungen und Richtungen noch schwer hält, eine feste Uebersicht zu gewinnen und mehr zu bieten, als eine andeutende Skizze. Der Leserkreis aber, den vorliegendes Buch hauptsächlich im Auge hat, wünscht eben doch eine Wegleitung bis in die neueste Zeit.

Es bleibt mir noch die angenehme Pflicht, für freundliche Winke und Unterstützung bei meiner Arbeit herzlich zu danken den Herren Prof. A. Baumgartner in Zürich, Prof. Dr. Jak. Boßhart in Zürich, Prof. Dr. Leone Donati in Zürich, Prof. Dr. Jak. Ulrich in Zürich, Prof. Dr. Stefan Székely in Nagyszeben (Ungarn), Prof. Dr. Hertz in Helsingfors.

Zürich, im Oktober 1895.

Otto Haggenmacher, Prof.

Inhalt des ersten Bandes.

Ein ausführliches alphabetisch geordnetes Register findet sich am Schlusse des zweiten Bandes.

Die romanischen Länder:

Vollbilder und Tafeln in Band 1.

Erstes Buch.

Einleitung.

Erster Abschnitt. **Der Orient.**

China. — Japan. — Indien. — Ägypten. — Babylonien und Assyrien. — Judäa. — Arabien. — Persien. — Türkei.

Zweiter Abschnitt. **Die antike Welt.**

Hellas. — Rom.

Einleitung.

Vom Wort und Begriff „Litteratur“. — Die Geschichte der Litteratur im weitesten Sinne. — Fachlitteratur und Nationallitteratur. — Das vorliegende Buch. — Episode von der litterarischen Hinterlassenschaft der Inkas und der Azteken. — Grundierung des Gemäldes einer idealen Geschichte der Menschheit.

Das Wort Litteratur ist griechisch-römischen Ursprungs (λίω, linea, litera). Der ursprüngliche Sinn desselben war die Benutzung der Schrift zur Aufzeichnung von Gedanken und Thatsachen. Den modernen Begriff des Wortes sucht man bei den Alten vergeblich. Denn die Römer gaben mit literatura das griechische Wort γραμματική wieder, und ein Litterator war ihnen demnach ein Grammatiker, dessen Berufskreis freilich nicht auf die Sprachlehre sich beschränkte, sondern auch mit der Erklärung von Dichterwerken sich befaßte. In eingegrenzterem Sinne verstand man das Mittelalter hindurch unter der ars literatoria die Grammatik, weil die Litteraturkunde der Disziplin der Rhetorik zugeteilt war. Unsern Begriff von Litteratur hat erst die neuere Zeit festgestellt und damit auch die Stellung der Litteraturgeschichte bestimmt.

Dieser Begriffsbestimmung zufolge ist Litteratur in allgemeinster Bedeutung die Gesamtheit der menschlichen Geisteserzeugnisse, welche durch Vermittelung der Sprache, der Schrift oder des Bücherdruckes zur sinnlichen Erscheinung gebracht worden sind, ganz abgesehen von der sachlichen und formalen Verschiedenheit derselben. Die allgemeine Litteraturgeschichte im weitesten Sinne hat also die Aufgabe, Sichtung und Ordnung in die ungeheure Masse menschlicher Geistesprodukte zu bringen, auf welche die gegebene Begriffsbestimmung Anwendung findet. Daß eine solche allgemeine Litteraturgeschichte zu schreiben, welche wirklich Geschichte zu heißen verdiente, die Dauer von einem, die Dauer von zehn und mehr Menschenleben nicht ausreicht, liegt am Tage, um so deutlicher, da dieses Ideal einer Geschichte der Litteratur zugleich Kulturgeschichte sein, d. h. alles in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen müßte, was immer dazu beigetragen hat, die Menschheit aus dem Naturstande zur materiellen und intellektuellen, sittlichen und sozialen Bildung heraufzuführen.

Von dem allgemeinen Begriffe der Litteratur zweigt sich sodann 1) der Begriff der Fachlitteratur ab, dessen Folgerung ist, daß es Litteraturgeschichten der einzelnen Künste und Wissenschaften, wie auch der verschiedenen volkswirtschaftlichen Thätigkeiten geben kann und wirklich gibt, und ebenso 2) der Begriff der Nationallitteratur. Unter dieser begreift man alle diejenigen Hervorbringungen in Sprache, Schrift und Druck, welche vermöge ihres Inhalts und ihrer Form allen gebildeten Menschen bekannt und vertraut oder wenigstens zugänglich sind, demnach wesentlich das auf künstlerischem Wege geschaffene Schrifttum, die Werke der Poesie und schönen Prosa, welche,

auch abgesehen von den sprachlichen Unterschieden, durch einen eigentümlich nationalen Geist und Ton von den entsprechenden litterarischen Erzeugnissen anderer Nationen sich unterscheiden. Freilich dürfte sich dieser Begriff von Nationallitteratur nicht immer streng festhalten und durchführen lassen, weil in der modernen Kunstdichtung die „eigentümlich-nationalen“ Töne vielfach verwischt und getrübt sind oder auch buntwechselnd ineinander spielen.

Die Wissenschaft der Litteraturgeschichte ist nicht von heute oder gestern. Ihre unscheinbaren Anfänge lassen sich in die antike Welt zurückverfolgen, wo ja in den Schriften der Griechen Strabon, Pausanias, Athenäos, Philostratos, Diogenes von Laerte, Dionysios von Halikarnaß, und der Römer Varro, Cicero, Horatius, Plinius, Quintilian, Gellius, Suetonius mehr oder weniger deutliche Spuren litterarhistorischer Thätigkeit anzutreffen sind. Indessen ist die Bedeutsamkeit der Litterarhistorik erst in neuerer Zeit zu voller Anerkennung gelangt, seitdem erkannt worden, daß die Kenntnis der Litteratur der Schlüssel zu aller Geschichtskunde ist. Noch mehr, die Geschichte der Litteratur ist die ideale Geschichte der Menschheit selbst, weil ja die Litteraturen der verschiedenen Völker die höchste Blüte ihres Wesens, die beste und schönste Errungenschaft ihrer Kulturarbeit ausmachen.

Zu dieser hohen, aber nur gerechten Schätzung ist die Litteraturhistorik insbesondere in Deutschland gediehen, weil den Deutschen vor allen anderen Nationen die universelle Empfänglichkeit verliehen ward, die Weltsprache der Poesie zu hören und zu verstehen, d. h. alle die verschiedenen Klänge heimischer und fremder, uraltester und jüngster Gemüts- und Geistesoffenbarung zu beachten, zu werten, zu genießen und in die Laute der eigenen Sprache übertragen wiederzugeben, nach Rückerts Worten:

„Es ist mein Volk, das große,
Das sendet täglich aus
Die Söhn' aus seinem Schoße,
Zu führen in sein Haus
Die Völker aller Zungen,
Und wunderbar erklungen
Ist da ein Weltgespräch beim Schmaus.“

Das vorliegende Buch versucht eine allgemeine Geschichte der Litteratur*[1]) zu geben, jedoch mit Bezugnahme auf die voranstehende Begriffsbestimmung der Litteratur als Nationallitteratur. Sein Titel ist ein gerechtfertigter, insofern es die nationallitterarische Entwickelung sämtlicher Völker des Erdkreises darzustellen sucht, welche nicht bloß, wie die wilden oder halbwilden Naturvölker oder z. B. das Mischvolk der Suaheli in Ostafrika, oder das Wandervolk der Zigeuner[2]) mündlich überlieferte und erst durch Kulturvölker schriftlich festgehaltene Lieder, Sagen und Märchen besitzen, oder wie die Azteken in Mexiko und die Inkas in Peru, nur litterarische Bruchstücke hinterließen, sondern eine wirkliche litterarische Geschichte hatten oder haben. Weil aber in neuerer und neuester Zeit über die litterarischen (dichterischen) Leistungen der soeben erwähnten transatlantisch-indianischen Kulturvölker einiges Zuverlässige erkundet und verlautbart worden, so mag das Wichtigste davon episodisch hier eingeschaltet werden.

* Die Zahlen im Text verweisen auf die Anmerkungen und Litteraturnachweise im Anhang.

Sind ja doch an einer andern Stelle dieses Buches die Bewohner von Anahuak und von Tavantinsuyu, wie die alten Mexikaner und Peruaner ihre Länder nannten, füglich nicht unterzubringen, obzwar ethnographische Autoritäten (vorab J. J. v. Tschudi) sie als von der mongolischen Rasse ausgegangen bezeichnen.[3]) Die beiden Hauptgewährsmänner für die Kenntnis mexikanischer und peruanischer Zustände vor der Eroberung Anahuaks durch Cortez und Perus durch Pizarro sind indianische Schriftsteller: Fernando de Alva Ixtlilxochitl, ein Nachkomme der Könige von Tezkuko, welcher zu Anfang des 16. Jahrhunderts schrieb, und Garcilasso de la Vega, von mütterlicher

Quippus (Knotenschrift) der Peruaner.
Museum für Völkerkunde, Berlin.

Seite ein Abkömmling der peruanischen Inkas, ebenfalls im genannten Jahrhundert schriftstellerisch thätig. Jener hat in seinen spanisch geschriebenen Relaciones, dieser in seinen Commentarios reales niedergelegt, was von der Vergangenheit Anahuaks und Tavantinsuyus überliefert war oder in seiner eigenen und in seiner Volks- und Zeitgenossen Erinnerung lebte.

Wir wissen demnach, daß in allem Ernste von einer aztekischen und peruanischen Kultur gesprochen werden darf, obzwar nicht verschwiegen werden kann, daß in dieser Kultur einem hohen Grade von gesellschaftlicher Verfeinerung wiederum die abstoßendste Barbarei sich gesellte (der Menschenopfergreuel, besonders bei den Azteken). Neben der „Dämmerung einer wissenschaftlichen Bildung", wie Prescott sich ausdrückt, und neben einer sehr bedeutend entwickelten Technik gewahren wir eine rege Thätigkeit in den bildenden und redenden Künsten. Als Mittel schriftlicher Aufzeichnung bedienten sich die Azteken der Bilderschrift, die Peruaner der Knoten- (Quippus-) Schrift. Die

dichterischen Äußerungen der Azteken in Mexiko, welche sich in den Formen der Heldensage, des religiösen Hymnus und des geselligen Liedes bewegten, sind uns verloren. Dagegen hat uns Ixtlilxochitl mehrere Dichtungen des aztekisch-tezkukanischen Königs Nezahualkoyotl aus dem 15. Jahrhundert überliefert. Wir erfahren aus denselben, daß der indianische König-Dichter über Welt und Menschen gedacht habe wie der hebräische König-Dichter Salomon, falls nämlich diesem der Koheleth zugeschrieben werden könnte, d. h. wie ein Weiser und Pessimist. Inmitten der Pracht seiner Schlösser und Gärten am See von Tezkuko hat Nezahualkoyotl das alte und ewig junge Thema „Vergänglichkeit“ stimmungsvoll glossiert.

„Allen irdischen Dingen ist ihr Ende bereitet. Inmitten der fröhlichen Laufbahn ihres Glanzes und ihrer Eitelkeit geht ihnen die Kraft aus und sie werden zu Staub. Das ganze Erdenrund ist nichts als ein Grab (toda la redondez de la tierra es un sepulcro) und alles, was darauf lebt, wird einst darunter begraben werden. Die Dinge von gestern sind heute nicht mehr, und die Dinge von heute werden vielleicht schon morgen nicht mehr sein. Die einst auf Thronen gesessen, Versammlungen gelenkt, Heere befehligt, Länder erobert, göttliche Verehrung gefordert, der Macht, der Herrschaft, dem Ruhm nachgejagt haben, wo sind sie jetzt? Verschwunden mit all ihrer Herrlichkeit gleich dem Rauche, der aus dem Krater des Popokatepetl aufsteigt und spurlos verschwindet.“ Ganz wie unser Schiller: „Rauch ist alles irdische Wesen.“

Auch die Peruaner besaßen eine Liederdichtung und eine dichterisch entwickelte Götter- und Heldensage. Von jener sind nur einzelne spärliche Klänge erhalten, von dieser nur etliche kurze Bruchstücke, wie das bekannte Bittlied An die Regengöttin. Ein weit kostbareres Stück der dichterischen Hinterlassenschaft Altperus, ja geradezu das kostbarste ist ein Drama, wie uns denn bestimmt bezeugt wird, daß die Aufführung von Schauspielen eine der Hauptergötzlichkeiten des Inkahofes von Cuzko ausgemacht habe. Das in Rede stehende Drama ist nach seinem Haupthelden Ollanta betitelt und bruchstücksweise zuerst 1837 bekannt worden. Die vollständige Bekanntmachung des in der Kechuasprache verfaßten Urtextes mit Beifügung einer wortgetreuen Verdeutschung verdanken wir J. J. von Tschudi.[4]) Den Inhalt bildet eine Liebesgeschichte. Ollanta, ein großer Krieger, außerhalb des Inka-Adels geboren, hat die hingebende Liebe der Prinzessin Cusi Coyllur, einer Tochter des Inka Pachacutek, gewonnen. Der Inka versagt, freilich zu spät, dem Helden die Hand der Tochter und kerkert diese ein. Nun fängt Ollanta eine Rebellion an, verschanzt sich in einer Festung und wird erst nach zehn Jahren, als Tupak Yupanki, Pachacuteks Sohn und Cusi Coyllurs Bruder, Inka geworden, mittels einer List überwältigt und als Gefangener vor seinen Schwager gebracht. Derweil hat aber Ima Sumak, das von Cusi Coyllur geborene Töchterlein, die eingemauerte Mutter aufgefunden und die Befreiung derselben erwirkt. Vor dem Thron ihres Bruders und Schwagers finden sich Held und Heldin wieder, und das Stück schließt mit Verzeihung und Versöhnung. Kenner der dramatischen Litteratur Spaniens werden sich nicht der Bemerkung entschlagen können, daß Ollanta in der ganzen Struktur, in der Anlage der Charaktere, in der Führung der Handlung, in der ganzen Stilisierung eine verdächtige Ähnlichkeit mit der spanischen Art und Weise habe, und diese Ähnlichkeit hat die Behauptung veranlaßt, daß der 1816 verstorbene Pfarrer von Sicuani, Valdez, dessen Neffe und Erbe Narciso Cuentas zuerst im Besitz der Originalhandschrift war, der Verfasser gewesen sei. Dagegen besteht Tschudi in

der scharfsinnigen und kenntnisreichen Einleitung zu seiner Ausgabe nachdrücklich auf dem Alter und der Echtheit des Stückes, welches unlange nach der Eroberung Perus aus der mündlichen Überlieferung zur schriftlichen Aufzeichnung gelangt sei, wahrscheinlich durch einen Dominikanermönch. Die altperuanische Echtheit des Ollanta vorausgesetzt, hätten wir in diesem Drama, auch abgesehen von den wirklich dichterisch schönen Zügen, welche dasselbe aufweist, das bedeutsamste Denkmal zu schätzen, welches die intellektuelle Kultur der voreuropäischen Zeit Amerikas aufgestellt hat . . .

In Wiederaufnahme des vorhin fallen gelassenen Fadens der Einleitung ist zu sagen: das Wort „allgemein“ im Titel meiner Arbeit ist, wie schon angedeutet worden, nur geographisch, nicht aber stofflich zu nehmen; denn Plan und Zweck derselben schloß die Berücksichtigung der philosophischen, philologischen, theologischen, juristischen, medizinischen, geographischen, ethnographischen, archäologischen, pädagogischen, staatswissenschaftlichen, mathematischen, technischen und naturwissenschaftlichen Litteratur von vornherein aus. Dagegen glaubte ich der dichterischen die geschichtliche, wenigstens übersichtlich, gesellen zu müssen, weil die Geschichtsschreibung als historische Kunst neben dem wissenschaftlichen auch das ästhetische Interesse in Anspruch nimmt und bei uns mehr und mehr die Bedeutung eines integrierenden Teils der Nationallitteratur gewonnen hat.

Ein großes Gemälde thut sich unsern Blicken auf und eine weite Wanderung liegt vor uns. Sie führt hinauf in das graueste Altertum und reicht herein in die Gegenwart. Zuerst verlangt der Orient, die alte Menschenheimat, unsere Aufmerksamkeit. Wir sind in China Zeugen der litterarischen Wirkungen einer vorwiegend auf das Verständige, Praktische gerichteten, ab und zu mit einem sentimentalen Beigeschmack versetzten Kultur, welche zu einem in unsern Augen putzigen Formelwesen erstarrt ist. In dem benachbarten und rasseverwandten Japan dagegen zeigt die Litteratur, soweit unsere bis jetzt sehr beschränkte Kenntnis derselben ein Urteil gestattet, sowohl eine reichere Entfaltung des Gemütslebens als auch eine kräftigere Gestaltungskraft der Phantasie auf. Treten wir in das alte Indien herüber, so umfängt uns ein magisches Helldunkel, eine schwüle Zauberatmosphäre. Das „zarte Seelchen“, die Phantasie, hat hier den Körper einer Riesin angenommen, deren Gehirn die ungeheuerlichsten Gebilde, deren Lippen die undenkbarsten Märchen neben den lieblichsten Liedern und tiefsinnigsten Weisheitssprüchen entquellen und in deren geheimnistiefen Augen eine quälerische, fanatische Mystik brütet, die sich von einem Extrem ins andere wirft, aus den Orgien der Wollust in die Orgien der Bußqual und umgekehrt. Zersplittert sich die indische Phantasie in tausenderlei Gestalten, zerfließt sie ins Unendliche und Unfaßbare, so versteinert dagegen die ägyptische zu Gebilden einer durchdacht theologischen Gestaltung der religiösen Idee, zu Denkmälern einer strenghierarchischen Fassung und Führung des Lebens. Ähnlich geht das hebräische Ideal mit starrer Folgerichtigkeit auf ein Ziel los, auf die Schaffung, Verehrung und unbewußte Befehdung eines Nationalgottes, welcher als ein rein geistiges Wesen, als freie Persönlichkeit der Natur gegenübergestellt wird. Anders in Arabien, dessen ursprüngliche Poesie rein ist von jeder theologischen Beimischung und in großartig-einfacher Weise die Urzustände eines hochsinnigen Kriegervolkes widerspiegelt, während der später hinzutretende Mohammedanismus zwar ihre Kraft schwächt, ihr aber zum Ersatz dafür eine große Vielseitigkeit und Beweglichkeit verleiht. In der persischen Litteratur sehen wir die einzelnen

Strahlen orientalischer Phantasie und Bildung wie in einem Brennpunkt zusammenfließen. Die persische Epik beruht wesentlich auf dem Dualismus einer Religion, welche zur monotheistisch-hebräischen einen so eigentümlichen Gegensatz bildet; die persische Didaktik faßt die Ideen morgenländischer Weisheit in die klaren Vorschriften praktischer Lebensphilosophie, in der persischen Lyrik vertieft sich der menschliche Gedanke in die Irrgänge mystischer Spekulation oder aber beginnt er einen lachenden Kampf gegen die theologische Abstraktion. Von der türkischen Litteratur ist nur zu sagen, daß sie die Töne der arabischen und persischen mit ganz unselbständigem Eklektizismus echot. An die Stelle der ungezügelten Phantasie, des Grundtypus der orientalischen Litteratur im Ganzen und Großen, setzt Hellas die Schönheit, deren Gesetz und Maß seine litterarische und künstlerische Thätigkeit durchweg bestimmt. Edler und würdevoller Humanismus ist der Charakter des hellenischen Ideals, welcher sich in bewußter Freiheit in allen Gattungen der Poesie offenbart. Vom kindlich-naiven Epos geht Griechenland zu jünglingsfrischer Lyrik und zum schön ausgereiften Drama vor, in welchem gleichsam die vereinten Kräfte des Mannesalters sich kundgeben, während es auch seine Philosophie, seine Redekunst und Historik, wie seine Religion und sein ganzes Leben künstlerisch hellt und rundet. Der Charakter der römischen Litteratur ist Nachahmung; denn die Begabung und Bestimmung der Römer lag nach einer andern Seite hin: sie bethätigte und erfüllte sich in der Staats-, Kriegs- und Rechtskunst, nicht zu vergessen die Unrechtskunst. Auf dem Schutt der antiken Welt, welche in ihrer Altersschwäche durch das Christentum geistig überwunden und durch die Völkerwanderung materiell in Trümmer geschlagen worden war, erhob sich sodann als Basis der modernen Litteratur im weitesten Sinne das christliche Dogma und die christliche Mythologie. Ihre Tochter, die Romantik, wurde die Muse der Dichtung des Mittelalters und schlug zuerst in Frankreich ihren Wohnsitz auf. Von hier aus beherrschten ihre Anregungen und Eingebungen die Litteratur sämtlicher west- und südeuropäischer Nationen. Am wenigsten unbedingt war ihr die italische Litteratur unterworfen, weil in Italien der romantische Geist von vornherein in der angebahnten Bekanntschaft mit dem antiken ein Gegengewicht fand, was aber für die Entwickelung der italischen Poesie eben kein Glück war, indem die klassische Reminiscenz dieselbe schon in ihren Anfängen zu einer unvolkstümlich-gelehrten machte. Am reinsten, reichsten und volksmäßigsten erblühte die romantische Dichtung auf der pyrenäischen Halbinsel. Die spanische Litteratur, von der volkstümlichen Romanzen-Epik zur kunstmäßigen Lyrik und von dieser zum auf religiöser Grundlage ruhenden Drama vorschreitend, darf sich rühmen, die nationalste der modernen Litteraturen zu sein. Mit der spanischen wetteifert an organischer Gliederung die englische, welche ebenfalls auf dem Fundament der Volkspoesie den Triumph der Kunstdichtung, ein reiches und nationales Drama, aufgebaut hat. Die mittelalterlich-romantische Dichtung Deutschlands zeichnet sich vor der anderer Völker durch einen Zug seelenvoller Innigkeit aus und diesen Zug wußte sie nicht nur in aus der Fremde geholte romantische Stoffe, sondern auch in unsere altnationale, romantisch umgebildete Heldensage zu legen, wodurch allerdings die Ursprünglichkeit derselben sehr stark beeinträchtigt worden ist. Mit Frankreich und Italien teilt Deutschland den Mangel eines nationalen Theaters, dessen Hervorbildung aus mittelalterlich-religiösen Elementen bei uns naturgemäß in einer Zeit hätte vor sich gehen müssen, wo der Tumult der Reformation und die Schrecken des dreißig-

jährigen Krieges unsere Nationalität in ihren Wurzeln bedrohten. Unberührt von romantischen Einflüssen, hat sich in der Poesie des alten Nordens eine Riesenhaftigkeit der Phantasie entfaltet, welche an die von Alt-Indien erinnert; nur daß hier alles weich und verschwommen, dort alles schroff und zackig ist. Auch die altslavische Volkspoesie hat sich, gleich der skandinavischen, unabhängig von der Romantik entwickelt und zeigt die Eigentümlichkeit einer vorwiegend historischen Färbung; die moderne slavische Litteratur dagegen ist, wie ja die moderne Kultur der Slaven überhaupt, durchweg ein Produkt der Nachahmung westeuropäischer Muster.

Schon im Mittelalter regte sich die Ahnung eines Zusammengehörens der europäischen Nationen, einer europäischen Völkerfamilie. Die Idee des Papsttums sowohl als der Gedanke einer Weltobmacht des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“ nährten diese Ahnung, welche durch die Kreuzzüge zeitweilig sogar eine Wirklichkeit ward. Daß die Kreuzzüge auch eine große litterarische Bedeutung hatten, indem sie die Verbreitung des Geistes südlicher Romantik nach dem Osten und Norden unseres Erdteils wesentlich förderten, weiß jedermann. Ein dauernderes Band der Wechselwirkung zwischen den europäischen Litteraturen, als die angegebenen mittelalterlichen Motive gebildet hatten, wob sich jedoch erst vom 16. Jahrhundert an und zwar unter der Einwirkung der wieder erwachten klassischen Studien und des seine großartige reformistische Wirksamkeit beginnenden Skepticismus und Kriticismus. Die Überlieferungen der antiken Welt, die griechisch-römischen Litteraturschätze wurden mehr und mehr ein gemeinsames Gut aller Gebildeten. Wer sich dieses Besitztums mit dem meisten Geschick und Eifer zu bedienen wußte, hatte die Lenkung der litterarischen Bewegung Europas. So war im 16. Jahrhundert diese Führerschaft bei den deutschen Humanisten und Reformatoren, während im 17. die italische und spanische, im 18. die französische, im 19. endlich die englische und abermals die deutsche Litteratur den Ton angab und angiebt. An italische und spanische Vorbilder sich lehnend, stellte Frankreich am Wendepunkt des 17. und 18. Jahrhunderts für die gelehrte Hofdichtung die „klassischen“ Muster auf, wie es später durch seine skeptische und revolutionäre Litteratur die Emanzipation der Geister vom kirchlichen und politischen Dogma signalisierte. Dann kam England an die Reihe, um mit den gesunden Elementen seiner ältern und neuern Dichtung, insbesondere mit shakespeareschen, die deutsche Klassik zu befruchten, und von dieser, wie von der ihr auf dem Fuße nachtretenden deutschen Neu-Romantik gingen sofort leuchtende und zündende Strahlen in alle Länder aus. Die Pseudoklassik wurde in Frankreich, Italien und Spanien gestürzt, und diese Nationen, sowie die Skandinaven und Slaven, die Magyaren und Neugriechen, allen voran und mit glänzendstem Erfolge die Engländer, bedienten sich der neuromantisch-nationalen Anschauungen als eines Verjüngungsmittels ihres Schrifttums. Zu den wieder erweckten romantischen Motiven gesellten sich aber, vorab in Frankreich, Motive modernster Natur, welche man, weil sie sich mit den gesellschaftlichen Schäden, Konflikten und Problemen befassen, soziale zu nennen pflegt. Spuren dieses aus Frankreich importierten Sozialismus begegnet man überall in der europäischen Litteraturthätigkeit der neuesten Zeit. Doch hat die Schwindelperiode dieser ursprünglich aus einer Mischung von Wertherismus und Childe-Haroldismus entsprungenen Richtung bereits ausgelärmt. Für die deutsche Litteratur ist mit Schöpfungen wie Goethes Hermann und Dorothea, Schillers Wallenstein und Tell, Heinrich von Kleists Hermanns-

schlacht und Körners Kriegslyrik die Wendung vom Kosmopolitismus zum Nationalismus eingetreten. Seitdem die jungdeutsche Französelei vorübergegangen, wie andere französische Tagesmoden auch vorübergehen, ist es den Deutschen mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen, daß die Idee des Vaterlandes die Seele aller Kulturarbeit sein müsse und demnach auch das Grundmotiv der Litteratur. In diesem Prinzip, welches, richtig gefaßt und richtig angewandt, unserer Universalität keinen Abbruch thut, lag die Hoffnung auf den Ausbau der Einheit, Macht und Größe unseres Volkes, — eine Hoffnung, welche mittels des wundersam heldisch und herrlich geführten Krieges von 1870—71 schöner, als die begeistertste Vaterlandsliebe je zu ahnen gewagt hätte, sich zu erfüllen begonnen hat. Und worauf wir am meisten stolz sein dürfen, ist, daß unsere nationale Wiedergeburt eine Zeugung des Geistes war, bevor sie ein Werk der materiellen Kraft wurde. Die Idee der deutschen Einheit ging der politischen That voran wie der Blitz dem Donner. Auf dem Amboß geduldiger Kulturarbeit hat der Hammer des Gedankens das deutsche Siegesschwert geschmiedet, und alle, welche mitschufen an unserer Wissenschaft und Litteratur, an unserer Philosophie, Geschichteschreibung, bildenden Kunst, Dichtung und Musik, haben auch mitgeschaffen an dem neuen deutschen Reichsbau.

Das Rassegefühl und die nationale Stimmung sind übrigens allenthalben in der europäischen Litteratur des 19. Jahrhunderts bedingende und bestimmende Motive geworden. Wie mächtig diese gewirkt, beweist die geschichtliche Entwickelung der Zeit, welche die allzu unklare Weltbürgerlichkeit des 18. Jahrhunderts beiseite gestellt hat und entschieden auf die Schaffung von Nationalstaaten ausgeht. Allerdings ermangelt diese Strömung nicht der Gegenströmung. Denn die sozialistische und kommunistische Doktrin — jene ist nur das Feigenblatt für diese — predigt ja die Niederbrechung aller nationalen Schranken und träumt von einer Zusammenrührung aller Rassen und Völker zu einem greulichen Menschheitsbrei. Daß aber die atheistisch-kommunistisch-revolutionäre Lehre die Litteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr kräftig beeinflußt hat, liegt am Tage. Eine noch stärkere Beeinflussung übten die Naturwissenschaften, deren mehr und mehr einseitig und geistlos-materialistisch gewordene Betreibung zur Verkehrung des in gewissen Grenzen vollberechtigten Realismus der moderneren und modernsten Litteratur in plattbanausischen Materialismus sehr viel beigetragen hat. Daher die traurige Erscheinung, daß zu unserer Zeit nicht allein der obere und untere Lesepöbel, sondern auch Leute, die sich für gebildet halten und sogar gelehrt thun, in der Poesie nur einen Kopierapparat sehen wollen, dazu bestimmt, die gemeine und gemeinste Wirklichkeit mittels Worten zu photographieren. Es ist möglich, daß solche Prosa die Nationallitteraturen mehr und mehr und zeitweilig völlig zur Zerfahrenheit und Ohnmacht herabdrücken wird. Aber gewiß ist, daß eine Zeit kommen muß, wo die Menschen erfahren werden, daß aus dem goldenen Kalb des Materialismus, um welches sie dermalen wahnwitzig tanzen, weiter nichts als ein bleierner Ochse werden könne. Inmitten der trostlosen Ernüchterung, welche dem materialistischen Rausch unbedingt folgen muß, wird die Poesie ihr heiliges Amt wieder aufnehmen und üben, das Amt, die Beseelerin der Natur zu sein und die Lehrerin und Rächerin, die Beflüglerin und Trösterin der Menschheit.

Erster Abschnitt.

Der Orient.

Soweit es der sprachwissenschaftlichen, ethnographischen, mythologischen und historischen Forschung bislang gelungen ist, das über den Anfängen der Geschichte der Menschheit brütende Dunkel allmählich zu lichten, darf als feststehend angesehen werden, daß die Ländermassen, welche auf der östlichen Halbkugel zwischen den Stromgebieten des Nils und des Hoangho sich lagern, die die Stätten ältester Kultur gewesen seien. Die endgiltige Entscheidung der noch immer schwebenden Streitfrage, wo die menschliche Kulturarbeit zuerst angehoben, ob in den Niederungen am gelben Flusse oder im schwarzerdigen Lande des Ptah oder an den Ufern des Euphrat oder in den Quellgebieten des Indus und Oxus, dürfte noch lange auf sich warten lassen. Vielleicht kann sie, als zuletzt identisch mit der Frage der Abkunft des Menschengeschlechtes von einem oder mehreren Urpaaren, gar nie unwidersprechlich beantwortet werden. Immerhin ist es das Wahrscheinlichste, daß die Kultur der Chinesen und der Ägypter, der Arier (Inder und Iraner) und der Semiten zwar nicht gleichzeitig, aber doch in nicht allzugroßen Zwischenräumen und von einander unabhängig sich zu entwickeln begonnen habe, und zweifellos ist, daß die Bildung dieser Völker als die älteste dasteht.

Ostwärts also hat sich der Blick dessen, welcher die Geschichte der geistigen Thaten des menschlichen Geschlechtes erzählen will, zuvörderst zu wenden. Dort sind die Quellen zu suchen, von welchen Ströme von Nationen über den Erdboden ausgegangen. Dort schritt der Mensch am Stabe der religiösen Idee zuerst aus dem Kreise der Tierheit heraus, den Blick himmelwärts hebend, die leuchtenden Gestirne um eine Antwort auf die Rätselfrage seines Daseins anzugehen. Dort zuerst wandelte er sich vom schweifenden Jäger und Nomaden zum seßhaften Ackerbauer, um auf der Grundlage dieser Lebensweise soziale und staatliche Gesittung, Kult, Kunst und Wissenschaft aufzubauen. Dort demnach, wo zu allen materiellen, ideellen und sittlichen Errungenschaften der Menschheit der Grund gelegt worden ist, hat sich auch die Phantasie zuerst schaffungskräftig geregt, um wie die Wunder des Weltalls, so die Tiefen der Menschenbrust zu beleuchten, die Idee der Religion mythologisch auseinanderzufalten und die Erinnerung an Vergangenes sagenhaft zu gestalten. So sind die Pfade, welche in ältesten Zeiten der menschliche

Genius gewandelt, in der Litteratur der Orientalen zu suchen und auch zu finden. Denn der Orient ist für uns kein verschlossenes Buch mehr. Von älteren Versuchen, die Siegel desselben aufzuthun, zu schweigen, ist von der Zeit an, wo im vorigen Jahrhundert des berühmten Engländers G. Jones sechs Bücher Kommentarien über die asiatische Poesie (Poëseos asiaticae commentar. libr. VI., 1777) veröffentlicht wurden, das deutsche Dichterwort: „Fern im Osten wird es helle, alte Zeiten werden jung" — schön in Erfüllung gegangen. Mehrere Generationen von englischen, französischen, italienischen, deutschen und russischen Gelehrten haben uns die litterarischen Schätze des Morgenlandes mit glücklichstem Erfolge nahe gebracht, als Sprachforscher, Archäologen, Erläuterer und Übersetzer.

Wir Deutschen besitzen einen Reichtum von Dolmetschungen orientalischer Dichtung, wie ihn kein zweites Volk aufzuweisen hat. Eine sehr umfassende, mit Kenntnis und Geschmack getroffene Auswahl aus diesem Reichtum enthält die Polyglotte der orientalischen Poesie. In metrischen Übersetzungen deutscher Dichter. Mit Einleitungen und Anmerkungen von H. Jolowicz, 1853. Eine Anthologie aus der Nationallitteratur sämtlicher Völker des Orients bot Wollheim da Fonseca (1873, 2 Bde.). — Von dem Gange, den Mühsalen und Ergebnissen der Studien und Arbeiten, welche die europäische Gelehrsamkeit der sprachwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und litterarhistorischen Erforschung des Morgenlandes widmete, geben allseitig belehrendes Zeugnis die stattlichen Bändereihen der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, das Journal of the Asiatic Society und das Journal asiatique.

Die ganze Litteratur des Orients trägt ein dichterisches Gepräge, weil die Phantasie der Grundcharakter seiner gesamten Geistesthätigkeit war und ist. Nicht als ob es dieser Litteratur an Gefühl, an Geist, an Witz fehlte, aber die Einbildungskraft bleibt, wenn wir die Chinesen ausnehmen, doch immer das übermächtige Motiv alles Dichtens und Denkens der morgenländischen Völker. Diese überreich quillende Phantastik hat die Orientalen mit sehr wenigen Ausnahmen verhindert, das künstlerische Maß und die harmonische Selbstbeschränkung zu finden. Ihrem Phantasie-Ideal fehlt die plastische Fixierung. Sie vermochten nicht zu der Einsicht durchzudringen, daß reinste Schönheit nur in der Umgrenzung des Menschlichen zu finden sei. Ein endloses Gewoge zauberhaft dahinhuschender, sich drängender und verdrängender Bilder, Gemälde ohne Schatten und Perspektive, ein Zerfließen und Zerflattern der Gestalten ins Nebelhafte, Ungeheuerliche, ein Verflüchtigen alles Wesenhaften und Thatsächlichen in Symbolik und Allegorie, ein Versäuseln des Gedankens in mystischen Dunstwolken, ein Herabsinken des Hohen und Idealen in gemeine Sinnlichkeit und lascive Genußgier, ein orgiastischer Rausch von Wollust und Grausamkeit, dazwischen erhabene Orakeltöne, Sprüche tiefsinniger Weisheit, innige Herzenslaute: — so ist die orientalische Poesie. Im Übrigen folgte sie, soweit bis jetzt ein abschließendes Urteil hierüber möglich ist, überall, wo sie einer selbständigen Entwickelung genoß, den allgemeinen Entwickelungsgesetzen litterarischen Schaffens, welchen zufolge die poetische Äußerung vor der prosaischen sich bildete, die Volkspoesie als Wegbahnerin der Kunstdichtung voranschritt und innerhalb der letzteren erst die episch-lyrische, dann die strengepische, hierauf die reinlyrische und endlich die dramatische Form zur Gestaltung und Geltung gelangte. Was das Drama angeht, so muß inbetreff desselben freilich sogleich eine Einschränkung gemacht werden, indem selbst die bedeutendsten dramatischen Anläufe der Orientalen,

also die der chinesischen und der indischen Dramatiker, das Wesen dieser Kunstgattung nicht erreichten. Denn dieses Wesen beruht auf der freien Selbstbestimmung des Individuums, und zu solchem Individualismus ist der orientalische Geist nirgends vollständig gelangt. Nicht im Ormuzdbienst, selbst im Jahvetum nicht, vom Brahmismus und Buddhismus gar nicht zu reden; und daß vollends der bleierne Fatalismus des Islams nicht geeignet war, die dramatische Poesie zu begünstigen, liegt auf der Hand. Ebenso unzulänglich wie die Dramatik war und blieb die historische Kunst der Orientalen. Ihre Geschichtsschreibung ist, mit sehr spärlichen Ausnahmen, nur ein kritikloses Erzählen nach dem Hörensagen, und da der poetische Schmuck im Orient ein wesentliches Zubehör des historischen Stils, so ist einleuchtend, wie leicht hier das Wesen dem Schein geopfert werden konnte und mußte. Alle morgenländische Historik erinnert daher mehr oder weniger an die Geschichte von jenem tatarischen Chan und seinem Spaßmacher. Der Chan hatte sein Leben und seine Thaten durch seinen Hofhistoriographen beschreiben lassen und gab diesem Werke den Titel „Tausend und eine Wahrheit“, worauf ihm sein Hofnarr als richtigeren Titel „Tausend und ein Märchen“ vorschlug, was ihm freilich tausend und einen Streich auf die Fußsohlen eintrug, eine echt orientalische Antikritik einer unliebsamen Kritik.

China.

Die Nationallitteratur eines Volkes ist zugleich Ausfluß und Spiegelung seines Nationalcharakters. Diese Erweiterung des berühmten Buffonschen Axioms: „Le style c'est l'homme!“ findet auch auf die Chinesen Anwendung. China nennt sich mit Fug das „Reich der Mitte“; denn Zweck und Art seiner vieltausendjährigen Kultur war, zwischen Himmel und Erde die rechte Mitte zu halten. Dieser oberste Grundsatz bestimmte den religiösen, sittlichen, sozialen und litterarischen Charakter des Chinesentums. Wir treffen da nichts von Indiens himmelstürmender Entsagung und Selbstpeinigung; nichts von des Zoroastertums tapferem und kampffreudigem Haß des Bösen; da ist alles glatt, mild, nüchtern, philisterhaft, mittelmäßig; denn „die Tugend liegt in der Mitte,“ sagt Meng-tse. Maßhalten ist es, was das Universum im Gleichgewicht erhält, weshalb denn Mäßigung in allen Dingen das Klügste und Beste. So ein chinesisch tugendhafter Philister ist in seiner Art auch so eine niedliche Kleinigkeit wie die chinesische Lackwaren- und Beinschnitzerei-Fabrikation sie liefert. Der Chinese in seiner Mittelmäßigkeit, hausbackenen Gemütlichkeit und umständlichen Höflichkeit wäre das Urbild eines Fanatikers der Ordnung, falls er überhaupt Fanatiker sein könnte. Jedoch war und ist das chinesische Evangelium der Mittelmäßigkeit weit entfernt, alle seine Bekenner bei seinen Lehren festzuhalten. Im Schlechten und Frevelhaften hat auch China genug Extreme ausgebrütet. Wir wissen von chinesischen Kaisern, welche einen Zeitvertreib darin suchten, schwangeren Frauen den Leib aufschneiden, ihre Maitressen lebendig sieden, ihre Höflinge rösten zu lassen. Die höheren Stände waren schon frühzeitig durch die Bank verderbt. Weibische Eitelkeit und hofrätlicher Dekorationenschwindel, kriechende Niederträchtigkeit nach oben, brutaler Hochmut nach unten, Falschheit und Heuchelei, Feilheit und Feigheit, Habsucht und raffinierte Unzucht, das sind die

Früchte, welche die chinesische Sittlichkeit in der Hof- und Beamtenwelt nur allzu häufig zeitigte.

Unter dem Volke hat mehr Einfachheit und Wahrhaftigkeit sich erhalten; mit einer fast beispiellosen Arbeitsamkeit verbindet sich in diesen Kreisen Genügsamkeit und ein gewisser leichter Lebensmut, der aber auch leicht in sein Gegenteil umschlägt; Selbstmord ist unter allen Ständen sehr häufig. Als Höchstes schätzt der Chinese das Familienglück. Die Ehe ist ihm ein wichtiger, durch sorgfältige gesetzliche Bestimmungen geregelter Akt. Die Frau hat in China eine soziale Stellung und Geltung wie sonst in keinem Lande des Orients. Weibliche Sittsamkeit und Treue wird hoch gepriesen, das leicht verletzbare Wesen echter Weiblichkeit in zarten Bildern dargestellt. Das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern ist ein inniges, und wie die Pflicht der Erziehung auf seiten der Eltern für eine heilige gilt, so auf seiten der Kinder die Fürsorge für das Alter der Eltern. Familienhaftigkeit und Familienpietät, die Glanzpunkte des Chinesentums, sind zugleich die bestimmenden Elemente der staatlichen und litterarischen Entwickelung desselben. Aber freilich wurden und werden Ehe und Familienleben stark beeinträchtigt durch die Kebswirtschaft der Vornehmen, sowie durch das greuelvoll wuchernde Prostitutionswesen. Als klein zugeschnitten, gekünstelt, bizarr, verschnörkelt bezeichnen alle denkenden und unparteiischen Beobachter das Wesen der chinesischen Gesellschaft. Man kann die in steifem Zopfstil sich bewegende oder vielmehr beharrende das Rokoko der Menschheit nennen. Da der chinesischen Weltanschauung zufolge die irdische Bestimmung des Menschen seine wahre und einzige und ihm die Erde zur Erfüllung seiner Bestimmung angewiesen ist, so findet der Chinese die Verwirklichung seines Ideals im Staat und zwar im chinesischen Staat, welcher als wirklich gewordene Vernunft keinen andern als gleichberechtigt anerkennt. Nur der Chinese ist ein mit Vernunft und Bildung begabter Mensch, weil er chinesischer Staatsunterthan; alle übrigen Völker sind und bleiben Barbaren. Der Staat ist das Abbild des ewigen Zweifachen, Yang (Himmel) und Yn (Erde). Der Kaiser repräsentiert den Himmel, das Volk die Erde. Zwischen Himmel und Erde, d. h. zwischen Thron und Volk, bildet die streng gegliederte Beamtenhierarchie (Mandarinentum) eine Mittelstufe. Staat und Kirche, Mandarinentum und Priestertum sind eins, das bürgerliche Gesetz ist das Sittengesetz, Gehorsam gegen die Staatsgesetze ist Frömmigkeit.

Älteste chinesische Schrift aus der dem Kaiser Yao zugeschriebenen Inschr. Um 2350 v. Chr.

Die Sage will, um das Jahr 2950 v. Chr. habe Fo-hi unter dem von den Gebirgen Hochasiens nach China herabgestiegenen Volke durch Einführung der Ehe und anderer Ordnungen den chinesischen Staat begründet. Um 2350 v. Chr. habe dann Yao diesen Staat auf patriarchalisch-bureaukratischer Grundlage neu organisiert. Mit dem Yus beginnt um das Jahr 2200 v. Chr. die Dynastie Hia und hebt zugleich die strikte Verwirklichung der auf unbedingte Bevormundung des Volkes gerichteten chinesischen Staatsidee an. Da wir erst hier auf historischem Boden stehen, so sehen wir also schon bei den Anfängen seiner Geschichte das chinesische Volk unter die bureaukratische Schablone gebracht. Daraus erklärt sich, daß bereits in den älteren und ältesten Überlieferungen der Chinesen nicht etwa, wie in denen anderer Völker, das

Wunderbare und Heldische vorschlägt, sondern ein praktisch-verständiger Ton, um nicht zu sagen ein nüchtern-philisterhafter. Es ist charakteristisch, daß China eigentlich gar keine Heldensage besitzt. Sogar schon das Dichten und Trachten der Fürsten seiner Sagengeschichte ist viel mehr ein prosaisch-schulmeisterliches als heldenhaftes, zivilisatorisch allerdings, aber auch erzpedantisch und bureaukratisch. Chinas Helden sind Polizeikommissäre, seine Heroologie ist eine Sammlung von Verwaltungsedikten.

Wie immer es sich mit dem gepriesenen Patriarchalismus des chinesischen Systems in den Urzeiten verhalten haben mag, gewiß ist, dieses System war im 6. Jahrhundert v. Chr. einer so vollen Verderbnis verfallen, daß eine durchgreifende Reform dringend nötig wurde. Der Reformer fand sich in Kong-fu-tse oder Kong-tse, latinisiert Konfucius (551 bis 478 v. Chr.). Im Staatsdienst stehend, beschäftigte sich dieser ausgezeichnete Mann viel mit den alten Überlieferungen, sammelte, sichtete, ordnete und ergänzte die alten Schriftdenkmäler der chinesischen Kultur und trat dann, mit diesen Dokumenten ausgerüstet, als Religions- und Sittenlehrer unter seine verwilderten Zeitgenossen, ganz im chinesisch-konservativen Geist erklärend, daß er nicht als Neuerer komme, sondern nur als Erneuerer des Alten: „Ich streue nur gleich dem Landmann empfangenen Samen unverändert in die Erde.“

Grab des Kong-tse (Konfucius) in Tschufutien.

Die Art und Weise von Kong-tses Philosophieren und Lehren kennzeichnen schon die ersten Sätze des berühmten, von einem seiner Schüler redigierten Buches „Ta-Hio“ (die erhabene Wissenschaft, aus dem Chinesischen übersetzt von R. v. Plänkner, 1875): — „Die Fundamente der erhabenen Wissenschaft sind: 1) die himmlische Tugend in ihrer ursprünglichen Reinheit und Vollkommenheit in sich herstellen; 2) die umfassendste Menschenliebe; 3) das feste Verharren im höchsten Gut. Wer im höchsten Gute zu verharren weiß, der hat Charakterfestigkeit erlangt. Wer Charakterfestigkeit erlangt hat, der besitzt Geistesklarheit und Herzensreinheit. Wer Geistesklarheit und Herzensreinheit erlangt hat, der besitzt Geistesruhe und Seelenfrieden. Wer Geistesruhe und Seelenfrieden erlangt hat, der ist befähigt, klar zu denken. Wer klar zu denken befähigt ist, der ist auch imstande, seinen Endzweck, durch seine Denkarbeit ein Denkresultat zu erlangen, zu erreichen.“

Das Los aller bedeutenden Menschen: Verkennung, Undank, Elend und Verfolgung, wurde auch Kong-tse nicht erspart; aber sein Werk überlebte ihn und die dankbare Nachwelt verehrte ihn als „Fürsten der Weisheit“. Unter den Erläuterern und Ergänzern von Kong-tses Staatsphilosophie stehen Meng-tse (um 360 v. Chr.) und Tschu-tse (um 1150 n. Chr.) voran. Im Gegensatz zu der nationalchinesischen, durchaus auf das Diesseits und die Wirklichkeit gestellten Religions- und Staatslehre des Kong-tse hatte der etwas ältere Zeitgenosse desselben, Lao-tse (geb. zu Ende des 7. Jahrh. v. Chr.) eine Sekte gestiftet, deren Grundsätze in dem Tao-te-king (Weg zur Tugend, übersetzt und erklärt von R. v. Plänkner, 1870) niedergelegt sind. Diese Tao-Religion (Vernunftreligion) scheint aus dem Brahmismus entsprungen zu sein. Lao-tse lehrte nämlich: Der konkreten Vielheit der Dinge liegt eine abstrakte Einheit zu Grunde, die Vernunft (Tao, ganz ähnlich dem indischen Tad, Aum, Brahm). Es ist dies die Wurzel aller Wesen, es zweigt sich in die Dinge aus. Aber diese Auszweigung des Tao ist nur eine unwahre, scheinbare, d. h. die Welt der Erscheinungen ist nichtig, und durch Verneinung derselben, durch gänzliches Sichversenken in sich selbst muß der Mensch diese Nichtigkeit, diesen Schein aufheben und zur Wiedervereinigung mit dem Tao nach dem Tode sich reif machen.

Die Urkunden der geistigen Arbeit von Alt-China, wie Kong-tse sie gesammelt und redigiert hat, bilden die heiligen King (Bücher) des Reiches der Mitte.

„King bedeutet zunächst einen langen Faden, den Aufzug des Gewebes, die Richtschnur in doppeltem Sinne, und ganz gut und bezeichnend könnten wir es durch Leitfaden übersetzen, der wirkliche Faden sowohl, der uns die Direktion giebt, als auch das Buch, durch welches wir eine Anleitung bekommen sollen. Endlich wird es die Norm, Satzung, ein Buch von kanonischem Ansehen, ein klassisches Buch.“ (Plänkner a. a. O. IX.) „Die Bücher, welche bei den Chinesen als höchste Autoritäten gelten, sind die fünf King und die vier Schus. King bedeutet die Einschlagefäden eines Gewebes, und seine Anwendung auf litterarische Produktionen entspricht der im lateinischen Worte textus enthaltenen Metapher. Schu bedeutet einfach Schrift.“ (M. Müller, Essays I, 267.) Hier ist anzumerken, daß die chinesische Sprache unter den einsilbig isolierenden die weitest verbreitete ist, die Beziehung der Wörter zu einander ohne Flexion hauptsächlich durch ihre Stellung und Betonungsweise ausdrücken muß; daß nicht die Laute, sondern die Wörter durch Zeichen (etwa 10 000) schriftlich wiedergegeben werden, was zwar den Ausdruck längerer Begriffsreihen mit wenigen Zeichen ermöglicht, aber auch zu eintöniger Formelhaftigkeit verführte; endlich daß die Buchdruckerkunst in China bekannt und im Gebrauche war, als man in Europa noch lange keine Ahnung davon hatte. Schon 175 v. Chr. ist der Text von chinesischen Autoren, die als Klassiker galten, auf hölzerne Tafeln gegraben worden, von denen man Abdrücke nahm. Am Ausgang des 6. Jahrhunderts n. Chr. kamen hölzerne Stereotypen in Anwendung, gegen das Ende des 10. Jahrhunderts hin waren gedruckte Bücher allgemein. Der Druck mittels beweglicher Lettern dürfte in China schon während des 11. Jahrhunderts aufgekommen sein. Um das Jahr 1200 druckten auch die Japaner bereits ihre Bücher.

Der wesentliche Inhalt der King mag an fünfzehn Jahrhunderte älter sein als der chinesische Reformator. Drei sind an Autorität vortretend: 1) der Yih-king (?) king, dunkle, nachmals moralisch ausgelegte Andeutungen über Entstehung und Wesen der Natur enthaltend; 2) der Schu-king, welcher die alte, auf Yao zurückgeführte, mit politischen Betrachtungen und moralischen Maximen durchflochtene Reichsgeschichte erzählt; 3) der Schi-king, das nationale Liederbuch, welches um 483 v. Chr. durch Kong-fu-tse seine Schlußredaktion erfahren hat.[5]) Der Schi-king

序

柳北成島先生。以天縱之才。用力於古錢。有年于茲矣。嚮集錄古錢品目。曰明治新撰泉譜。今又輯第二集。夫周夏邈矣。半兩五銖。去古不遠。衡蓄純古淳厚之氣。是以其質劉堅。而字格適

Genaue Nachbildung einer Seite aus einem chinesischen Buche.

Genaue Nachbildung einer Seite aus einem chinesischen Buche.

— eine Sammlung von 309 Liedern, von welchen 304 aus der Zeit vom 12. bis herab zum 7. Jahrhundert v. Chr. stammen, während fünf Stücke, von noch höherem, aber nicht genau bestimmbarem Alter sind — der Schi-King enthält viel Schönes und er ist eine ganz eigentümliche, durchaus nationale, lyrische Abspiegelung des chinesischen Lebens. Sein Inhalt weist vorwiegend auf eine Zeit zurück, wo China noch aus einer großen Zahl ziemlich selbständiger Vasallenstaaten bestand, welche einen gemeinsamen Oberlehensherrn anerkannten. In den Tagen des Kong-tse war der nationale Liederhort auf etwa 3000 Stücke angewachsen, welche Zahl der sichtende und ordnende Weise auf die schon erwähnte von 309 zurückführte. Keine Frage, dieses Liederbuch, weitaus das beste Resultat der geistigen Kultur Chinas, läßt uns in ein bewegtes, farbenhelles, sinniges Treiben blicken. In klaren, oft majestätisch anschwellenden, dann wieder elegisch trauernden und zuweilen scherzhaft kichernden Liedern und Bildern zeichnet es die Einfachheit, Würde und Anmut des altchinesischen Volkslebens. In erhabenen Strophen wird das Walten der höchsten Himmelsgewalt geschildert, in reizenden Wendungen das Geplauder der Liebe wiedergegeben oder der hohe Wert weiblicher Reinheit und Tugend gepriesen. Das Schmerzgefühl der Armen und Unterdrückten macht sich laut neben den Klagen verratener und gebrochener Herzen. Die alte Reichsgeschichte wird in Romanzen lebendig, der patriotische Eifer erhebt sich mit eindringlichen Mahnungen gegen den staatlichen und sittlichen Verfall, Schranzen und Schmarotzer werden satirisch gegeißelt, Weichlinge und Wüstlinge verwünscht, die Lehren alter Weisheit gnomisch zugespitzt und auch Witz und Humor entfalten mitunter ihre Schwingen.

V. von Strauß hat das Verdienst, uns Deutschen zuerst den echten Schi-King angeeignet zu haben. Auch Rückerts geniale Dolmetschung des großen chinesischen Liederbuches beruhte ja nur auf der lateinischen Version des Jesuitenpaters Lacharme. Strauß hatte die ersten Proben seiner unmittelbar aus dem Chinesischen bewerkstelligten Verdeutschung in den Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik (1875, I, 253 fg.) veröffentlicht. Dort stand auch das „Trauerlied über des Gatten Entfernung", welches zeigt, daß im chinesischen Volke reinmenschliche Gefühle zu ergreifend einfachem Ausdruck gelangten:

„Mein Held, welch kriegesfester, oh!
Des Landes allerbester, oh!
Mein Held, der führt den langen Speer
Und vor dem König jagt er her.

Seitdem mein Held gen Osten strich,
Mein Haupt dem Wollenkraute glich.
An Salben fehlt es mir ja nicht,
Doch wem zuliebe schmückt ich mich?

So regn' es nur! so regn' es nur!
Hell kommt daraus der Sonnenschein.
Nach meinem Helden sehn' ich mich;
Süß ist fürs Herz des Hauptes Pein.

Ja, hätt' ich des Vergessens Kraut,
Wohl hinterm Hause pflanzt' ich's ein;
Doch meines Helden dächt' ich stets,
Mög' auch mein Herz voll Wehe sein."

Mit der im Schi-king niedergelegten Volkspoesie hält die spätere Kunstdichtung der Chinesen keine Vergleichung aus. Das Ideal der Mittelmäßigkeit hatte seine Wirkung gethan, d. h. es hatte in einer starren Stabilität seine Verwirklichung gefunden. Wie die Gesamtbildung, wie alle litterarische Thätigkeit, so wurde auch die Dichtung Sache der bloßen Konvenienz, unterworfen einem geisttötenden Formelzwang, einem dürren und lästigen Zeremoniell. Die Litteratur hat unermeßliche Massen von beschriebenem und bedrucktem Papier aufgehäuft, aber geschaffen eigentlich sehr wenig. China, die verwirklichte Idee des Polizeistaats, war unter dem Druck bureaukratischer Despotie so verkommen, daß das gesamte chinesische Staatsleben im Frieden und Krieg zumeist nur noch einer traurigen Komödie gleichsah. Das Land zeigt recht klärlich, wohin das sogenannte patriarchalische, auf die väterliche Gewalt basierte Staatsprinzip zuletzt führe. Die Kinder sind herangewachsen, und weil man sie trotzdem seit 2000 Jahren als Kinder behandelte, sind sie nahe daran gewesen, in greisenhafte Kindischkeit zu verfallen, als die häufiger und immer häufiger eintretende Berührung mit der europäischen Kultur sie aus der Erstarrung aufrüttelte. Diese Aufrüttelung war als eine gewaltsame, zunächst durch Engländer um ihres abscheulichen Opiumgifthandels in gewissenlosester Weise erzwungene, den Chinesen anfänglich äußerst widerwärtig und verhaßt. Allein sie waren klug genug, einzusehen, daß sie sich der Übermächtigkeit der Europäer nur mit den Mitteln und Werkzeugen der europäischen Zivilisation zu erwehren vermöchten. Diese Einsicht trieb sie aus ihrer vielhundertjährigen Abgesperrtheit heraus und brachte sie in von Jahr zu Jahr mehr und mehr sich vervielfältigende Verbindung mit Europa. Der Einfluß dieser Verbindung auf das Kulturleben Chinas dürfte sich bald bemerkbar machen.

Als Norm- und Formgeber der chinesischen Kunstpoesie, welche beim Mangel einer Heldensage auch kein Epos erzeugen konnte, gelten die beiden Poeten Tu-fu und Li-thai-pe, deren Lebenszeit in das 8. Jahrhundert n. Chr. fiel.[6]) Besonders berühmt ist der erstere, dessen zahlreiche Gedichte, vorwiegend beschreibender Natur, in den Jahren 1059 und 1065 zuerst gedruckt wurden und noch jetzt der ausgebreitetsten Popularität genießen. Die durch Tu-fu und Li-thai-pe eingeführte metrische Gesetzgebung und Poetik gilt noch heutzutage, und das Formale derselben besteht hauptsächlich darin, daß jeder chinesische Vers einen vollständigen Sinn einschließen muß, daß das Übergreifen des Sinnes aus einem Vers in den andern durchaus untersagt ist und daß neben der Silbenmessung auch noch der Reim beobachtet wird. Der bis zum äußersten getriebene Regelzwang, welcher in der Litteratur herrschend wurde, that indessen der Hervorbringung keinen Abbruch, und die Lust, Verse zu machen und Bücher zu schreiben, schien mit der Schwierigkeit nur zu wachsen, wozu noch der Sporn kam, daß in China die litterarische Thätigkeit und Auszeichnung von jeher im größten Ansehen stand, zu den höchsten Ämtern befähigte und noch befähigt. Deshalb ist auch der Held in den zahllosen chinesischen Romanen und Novellen, welche Gattung poetischen Schaffens im neuen China vornehmlich gepflegt wurde, meistens ein Litterat, der vor allem darnach trachtet, die Staatsexamina mit Ehren zu bestehen und den Doktorhut zu erwerben, um dann seine kleinfüßige Schöne heimführen zu können, die übrigens ihre Ansprüche nicht allzuhoch spannt, indem sie es sich gewöhnlich gefallen läßt, daß ihr Geliebter neben ihr, der seine Herzensflamme geweiht ist, auch noch irgend ein zweites Mädchen heiratet, welches ihm von seinem Vater oder vom Kaiser zur Gemahlin bestimmt ist.

Die Liebe ist in China zwar sehr sentimental, aber daneben auch höchst praktisch und sie weiß die Forderungen des Herzens ganz wohl mit den Bedingungen einer Staatscarrière in Einklang zu bringen. Übrigens ist es auffallend, wie sehr die chinesische Novellistik an unsere eigenen sozialen und geselligen Formen erinnert. Die Theevisiten und Punschgelage, das akademische Leben mit seinen Trinkgesetzen, die Doktorhüte und Staatsprüfungen, die Posteinrichtungen, die Hofzeitungen, die Besuche und Kränzchen, die wohlgeölte, es mit den Mitteln zur Erreichung eines Zweckes nicht eben genau nehmende Moral, das Herrendienern und Protektionswesen, die ängstliche Rücksicht auf das Herkommen, und das Heucheln und Schmeicheln, Lügen und Betrügen, die Unterthänigkeit nach oben und die Hochfahrt nach unten, die gesellschaftliche Fäulnis und der konventionelle Firnis, die sittliche Korruption und die gewissenhafte Beobachtung des Anstands, das Haschen nach Genuß und Effekt, die Nichtigkeit der Männer und die Hohlheit der Weiber, die Verzweiflung der Armut und der Übermut des Geldes — tout comme chez nous. Auch im Stil und in der Form geben uns die chinesischen Namen vielfach Bekanntes, z. B. die in den Text eingewebten Verse, die Einteilung in Kapitel, die Motti. Die Erfindung ist indessen in diesen Darstellungen meistens arm, die Verwickelung gekünstelt, die Katastrophe prosaisch, es fehlt an der geistigen Durchdringung und Vertiefung des realistischen Stoffes. In Versen sind nur wenige ältere Romane verfaßt, wie Hoatsian (das Blumenblatt). Großen Ansehens erfreuen sich die aus verschiedenen Zeiten stammenden und ungleichwertigen Erzählungen der Sammlung Lung-wei-pi-schu, daraus Li-wa, verfaßt von dem angesehenen Pai-Hsing-Tsian, angeführt sei (deutsch im Magazin für Litteratur 1894, Nr. 3 u. 4). Nach dem zu schließen, was v. d. Gabelentz von dem Sittenroman King-Phing-mei sagt, verbindet sich mit der Kunst getreuer Sittenschilderung auch wüst-naturalistische Verirrung in die Gebiete des Schmutzes. Am bekanntesten ist unter uns der von Rémusat unter dem Titel Les deux cousines (deutsch unter dem Titel: Die beiden Basen, 1827) ins Französische übertragene Roman Yu-Kiao-Li geworden, welcher in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben ist und die Schicksale des Dichters und Gelehrten Sse-Yup und der Jungfer Hung-Ju erzählt. Die eingestreuten Genrebilder aus dem chinesischen Leben übertreffen an Interesse die Haupthandlung weit. Was man in der chinesischen Romandichtung durchaus vermißt, ist eine reiche, schöpferisch gestaltende Phantasie; der chinesische Novellist erzählt viel zu trocken, ich möchte sagen, viel zu historisch, er kommt nie über die Konvenienz hinaus, und darum sind auch seine Helden so ordinäre Bursche, seine Heldinnen so hölzerne Anstandsdamen. Eine Sammlung von chinesischen Novellen besitzen wir in den Contes chinois, trad. par Davis, Thomas, d'Entrecolles, Paris 1827 (deutsch 1827). Davis übersetzte den Roman Hoakieutschuan (die glückliche Vereinigung), darin alle die Hindernisse und Kabalen geschildert werden, die ein braver Student und seine Geliebte bis zur glücklichen Vereinigung zu bestehen hatten.

Freier bewegt sich die Einbildungskraft der Chinesen in ihrem Drama, aber leider meist nur spektakelnd oder possenreißerisch. Ihre Litteratur zählt eine Menge von Schauspielen, allein ihre dramatische Kunst befindet sich trotzdem noch in der Kindheit. Ihre Theater sind auf Pfählen erbaute Baracken, die Gesichter der Schauspieler dick mit allerlei Schminke überschmiert, das Orchester spielt unisono, es fehlt an scenischem Apparat. Soll die Öffnung einer Thüre dargestellt werden, so macht

der Schauspieler eine Gebärde, als öffne er die Flügel derselben; aus einer Bewegung der Schenkel eines Helden muß der Zuschauer erkennen, daß derselbe zu Pferde gestiegen sei; mit der Erscheinung von Dämonen und Gespenstern, mit der Darstellung geschichtlicher Auftritte, Schlachten u. s. f. wird ein gräßlicher Lärm verführt. Neuestens scheint sich die Schauspielkunst in China jedoch gehoben zu haben, wenigstens den Berichten Laus zufolge, der besonders die Pracht der Gewandung und die Richtigkeit der Mimik rühmt.[7] Das erste chinesische Drama brachte der Pater Prémare 1731 zu uns herüber und zwar in einer Übersetzung, welcher er den Titel L'orphelin de Tchao gab. Nach diesem Stücke hat Voltaire sein Schauspiel L'orphelin de la Chine gearbeitet. Erst hundert Jahre nach Prémare lehrte der Engländer Th. Davis die Europäer das erste chinesische Trauerspiel kennen (The Sorrows of Han, 1830). Zwei Jahre später übersetzte Saint-Julien das Drama Hoei-tan-ki, d. i. die Geschichte des Kreidekreises, ins Französische, wonach später Wollheim da Fonseca eine Verdeutschung gab. Dieses berühmte Schauspiel, welches etwa um 1350 gedichtet worden, ist für die chinesische Dramatik kennzeichnend. Es kann als ein Sensationsstück, als eine dramatisierte Kriminalnovelle charakterisiert werden. Die Heldin heißt Hai-tang, aus Armut und auf Drängen von Seiten ihrer Mutter erst Sängerin und Tänzerin in einem Tingeltangel, hierauf die zweite Frau des angesehenen Herrn Ma, welchem sie einen Sohn gebiert. Die erste Frau Mas vergiftet mit Hilfe ihres Liebhabers, des Gerichtschreibers Tschao, den Ma, will auch die Hai-tang zu Grunde richten und sich des Kindes derselben bemächtigen, um die Erbschaft des Vergifteten an sich zu bringen. Sie klagt die Hai-tang als Mörderin an und diese wird in erster Instanz verurteilt, in zweiter aber freigesprochen. — Der Franzose Bazin brachte in seinem Théâtre Chinois (1838) eine Übertragung von vier chinesischen Schauspielen, welchen er noch die Übersetzung des berühmten Dramas Pipa-ki (die Geschichte einer Laute) folgen ließ. Davis spricht davon, daß die chinesische Litteratur 200 Bände Schauspiele von 187 Dichtern besitze, und Bazin giebt an, daß nur in der Zeit von 1260 bis 1333 n. Chr. in China 81 dramatische Dichter geblüht hätten, welche mitsammen 564 Stücke verfaßten. In unseren Tagen hat uns ein wissender Chinese selber, der General Tscheng-Ki-Tong, welcher längere Zeit in Europa verbrachte, in seinem französisch geschriebenen Buche Le théâtre chinois (1886) dankenswerte Aufschlüsse über das Theaterwesen seines Vaterlandes gegeben, indem er es mit dem Frankreichs verglich. Er sagte unter anderem: „Das französische Theater ist zweifelsohne viel entwickelter als das unsrige, aber dieses ist älter. Bei uns in China blühte die dramatische Kunst, als sie in Frankreich noch nicht existierte. Unsere Bühneneinrichtungen befinden sich noch auf dem Fuße vergangener Zeiten und huldigen nicht der modernen Mode, unsere Schauspieler erlernen in keinem Konservatorium die Kunst, schön zu sprechen, und unsere Schauspielerinnen — es giebt keine." (Die Frauenrollen werden nämlich auf der chinesischen Bühne von Knaben und Jünglingen gespielt.) Weiterhin belehrt uns Tscheng-Ki-Tong, daß in China das Drama zu seinem Hauptzweck „die Förderung der Tugend" habe und daß Schlüpfrigkeit und Zotenhaftigkeit streng von der Bühne verbannt seien, wobei er und zwar sehr mit Recht einen höhnischen Seitenblick auf das französische Theater wirft und zu dem Schlusse kommt: „Nichts fehlt unserer Bühne, um sich mit der abendländischen vergleichen zu können, als — der betrogene Ehemann."

Die gelehrte Litteratur Chinas ist zu einem riesigen Umfang angeschwollen. In zahllosen Bibliotheken sind naturhistorische, mathematische, astronomische und medizinische Bücher aufgestapelt, der encyklopädische Fleiß der chinesischen Gelehrten ist unermüdlich, und im vorigen Jahrhundert wurde der Druck eines Werkes begonnen, welches eine Auswahl der Litteratur in allen Zweigen enthalten und zu 180,000 (?) Bänden anwachsen soll. Sehr gerühmt wird die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit der Chroniken und Annalen, welche die Chinesen besitzen, und als Historiker stehen unter ihnen insbesondere Sse-ma-thsian (um 100 v. Chr.), Sse-ma-tsching (um 1050 n. Chr.) in Achtung. Die Litteraturhistorie wird im Reiche der Mitte mit großer Vorliebe gepflegt, und das beliebteste litterarische Hand- und Hilfebuch, auch von Europäern benützt, ist das von dem gelehrten Ma-twan-lin (um 1300 n. Chr.?) verfaßte. Rémusat bezeichnet das Werk „als eine Bibliothek für sich“ und rühmt die Belesenheit des Verfassers, die Umsicht und den Scharfsinn, womit er das ungeheure Material gesichtet und geordnet habe, sowie die durchsichtige und knappe Darstellung.

Was bis jetzt von neueren Hervorbringungen chinesischer Dichtung in Europa bekannt geworden, zeigt, daß chinesische Poeten noch immer das Erfreulichste leisten, wenn sie sich im Stil und Ton des Schi-king vernehmen lassen.

Chinesisches Theater.

Japan.[8])

In hochbedeutsamem Gegensatze zu China, welches bis auf unsere Tage herab gegen alles Fremde hochmütig sich abzuschließen, ja, im wörtlichen Sinne, sich abzumauern strebte, ist das im äußersten Osten von Asien gelegene Inselreich Japan im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer entschiedener aus seiner früheren Abgeschlossenheit herausgetreten und machte und macht energische Anstrengungen, an der willig, wenn auch keineswegs uneigennützig dargereichten Hand abendländischer Bildung in den Kreis der vorgeschrittensten Glieder der menschheitlichen Familie sich einzuführen. Infolge dessen sind die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Unterthanen des Mikado und den Europäern von Jahr zu Jahr häufiger geworden, und nicht ohne Erstaunen und Bewunderung haben die letzteren wahrgenommen, daß das insularische Ostreich von altersher der Sitz einer Zivilisation gewesen, welche in materieller und ideeller Richtung zu sehr achtungswerten Ergebnissen gelangt war. Als feinste Blüte der japanischen Kultur dürfte ein sehr hochgradiges Ehrgefühl zu bezeichnen sein, das gern zum Zweikampfe greift und auch einen ganz eigenartigen Selbstmordsbrauch, das „Harakiri", geschaffen hat. Bei der ungemeinen Begabung der Japaner und bei den mancherlei schroffen Unterschieden, welche sie von ihren mongolischen Rassegenossen, den Chinesen, trennen, muß es doppelt auffallen, daß sie sowohl die Schriftzeichen als auch die wissenschaftliche Methode und die litterarischen Formen gerade von den Chinesen borgten. Noch mehr, sie haben die ideographische Schrift Chinas beibehalten, auch nachdem sie ein eigenes und zwar phonetisches Alphabet erfunden hatten, das aus 48 Buchstaben besteht und in zweierlei Weise geschrieben und gesprochen wird („Katakana" und „Firagana"). Da nun die Japaner beim Schreiben die chinesisch-ideographischen und die zweiartigen japanisch-phonetischen Schriftzeichen durcheinandermischen, so ergiebt sich schon hieraus, wie schwierig es ist, das Japanische lesen und schreiben zu lernen. Wie die Chinesen schreiben auch die Japaner statt mit Feder und Tinte mit Pinsel und Tusch und zwar von rechts nach links, mit senkrecht von oben nach unten gestellten Zeilen; denn, sagen sie, „die Schrift veranschaulicht des Menschen Gedanken und der Mensch steht aufrecht".

Japan hat in seiner vielhundertjährigen Abgeschlossenheit eine reiche Litteratur

erzeugt, deren Schätze jedoch bislang nur zu einem sehr kleinen Teile in Europa bekannt geworden sind. Die Findung und Ausbildung des dichterischen Stils scheinen ein hohes Alter ansprechen zu dürfen. Die Japaner sagen, daß im 7. vorchristlichen Jahrhundert ein gewisser Sosano Ono-Mikoto das nationale Versmaß, d. h. einen Doppelvers („Uta") von 31 (oder 32?) Silben, erfunden oder wenigstens festgeregelt habe. Der erste Vers des japanischen Distichons, welches stets einen vollständigen Sinn einschließen muß, hat die Aufgabe, den Hörer oder Leser auf die Entwickelung vorzubereiten, welche der zweite bringt. So z. B. in der Klage einer Mutter beim Tode ihres Kindes:

„Warum hat der Hauch des Windes die Blüten entführt
Und die Blätter des Baumes geschont?"

Gewiß ist, daß schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung in Japan eine reiche Lyrik in ihren verschiedenen Auszweigungen blühte, und als kennzeichnend für die Stellung der Frauen in der japanischen Gesellschaft muß erwähnt werden, daß in dem zahlreichen Chor der älteren und neueren Dichter auch gar manche Dichterin sich findet. Schon zu Anfang des 3. Jahrhunderts hat sich Soto-Ori-Ime, die Gemahlin des Kaisers Inkyo, als Odendichterin bekannt gemacht. Die volkstümlichste dichterische Äußerung war und blieb das in Distichenform sich bewegende Lied in allen seinen Gattungen, ernst- und scherzhaft, erotisch, didaktisch und satirisch. Es ist viel Gefühl und Geist in dieser Lyrik, und die Liebeslieder sind voll Zartheit und feiner Wendungen, wie gar hübsch das nachstehende, von H. Meltzl wortgetreu aus De Rosnys Anthologie japonaise übertragene Uta zeigen kann:

Japanische Prinzessin.
Illustration des Malers Yosaï zu einem japanischen Roman.
(Gonse, Art japonais. Paris, Maison Quantin.)

„Ach, mehr als du hat wohl Bestand
Der Wind, der übers Heideland
Von Ina weht und Arima,
Mehr Treue, als bei dir ich sah —
Und dennoch hab' ich stets vergessen,
Zu dir die Liebe zu vergessen."

Die Japaner besitzen verschiedene Sammlungen der Erzeugnisse ihrer nationalen Lyrik. Zu den ältesten zählen Man-jo-sju, die zehntausend Blätter, angeblich durch den Prinzen Moroja († 757) veranlaßt, und Kokinshu (Sammlung von Altem und Neuem), dem gefeierten Dichter Tsurajuki (905) zugeschrieben; aber die populärste heißt Hyak-nin-isju (Hundert Dichter), welche Anthologie man im fürstlichen Palast wie in der bäuerlichen Hütte findet, in prachtvoll illustrierten wie in ganz wohlfeilen Ausgaben. Alt und jung führt diese Lieder und Sprüche im Munde.

Vor der chinesischen Poesie hat die japanische den Vorzug, daß sie versuchte, auch epischen Anforderungen im strengeren Sinne des Wortes gerecht zu werden. Namentlich mittels eines um 1183 von Ikinaga verfaßten Heldengedichtes, dessen Titel Feike-mono-gatari (Geschichte der Feike-Dynastie) freilich schon andeutet, daß hier ein Werk vorliege, welches nicht so fast mit Hervorbringungen echt epischer Dichtung, also etwa mit den homerischen Gesängen, als vielmehr mit unseren mittelalterlichen Reimchroniken Ähnlichkeit haben müsse. Ikinagas erzählende Leistung füllt nicht weniger als 12 Bände. Der Inhalt sei durch blinde Rhapsoden, Seobuts geheißen, unter dem Volke verbreitet worden. Die Erzählungskunst in Prosa hat in Japan viele und zwar sehr langatmige Pfleger und eine Menge von geduldigen Lesern gefunden. Die Stoffe wurden gern Überlieferungen von den Kämpfen entnommen, welche mächtige Adelsgeschlechter im 12. Jahrhundert um die Oberherrschaft führten; so in Mina-moto, geschrieben von der Hofdame Murasaki Schikibu; so in den aus dem 17. Jahrhundert stammenden Chroniken des Helmkrieges; so in der mit Liedereinlagen versehenen gar anmutigen Erzählung Die Musikfolter Akoyas (übersetzt von Junker von Langegg, siehe Mag. f. d. Lit. d. Ausl. 1888).

Das Geschlecht der Hei-shi war von seinen Feinden dem Untergange nahe gebracht worden. Einer der letzten Sprossen desselben, Kage Kigo, von dem siegreichen Feind ruhelos verfolgt, flüchtete sich in Höhlen. Sein wechselndes Versteck kannte nur seine Geliebte Akoya. „Diese wurde daher verhaftet, um ihr das Geheimnis zu entreißen. Ein milder, menschenfreundlicher Richter, statt sie foltern zu lassen, legte ihr verschiedene musikalische Instrumente vor und verhörte sie während des Spieles. Doch das treue Mädchen bestand mit heldenmütiger Selbstbeherrschung die gefährliche Probe; kein Schwanken in Takt und Tonreihe, kein Mißton wurde zum Verräter ihrer angstgequälten Seele. Die doppelsinnigen Antworten, welche sie im Liede gab, bewahrten das Geheimnis, ohne die Wahrheit zu verletzen. Der Richter, welcher in ihrem Herzen zu lesen verstand, entschied für ihre Unkenntnis des Versteckes ihres Geliebten und entließ sie der Haft." Kage Kigo starb mehrere Jahre nachher Hungers in einer Höhle, die heute noch als „Loch des K. K." bezeichnet wird.

Es gibt historische Romane, wie den hochberühmten: Vasallentreue von Chikamatsu Monzayemon, im 18. Jahrhundert verfaßt (deutsch von Junker von Langegg 1880), erotische (Die Liebesabenteuer von Otaba Tansitsi), moralische (Die sieben glücklichen und die sieben unglücklichen Dinge, 5 Bde.), allegorische (Die sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt, deutsch von Pfizmeyer), und der hoch angesehene, umfangreiche Faku-ken-den (die Geschichte der acht Hunde) von Bakkin. Auch an Märchen und Novellen ist ein ungemeiner Reichtum vorhanden, aus welchem Mitford in seinen Tales of old Japan in englischem Gewande eine Lese mitgeteilt hat, die neben dem poetischen Interesse besonders auch das kulturgeschichtliche anregt und befriedigt.

Japan hat dramatische Spiele, aber von einer dramatischen Litteratur läßt sich kaum sprechen, obzwar uns die Titel verschiedener Schauspiele bekannt geworden sind. Die öffentlichen Theater — sie heißen noch jetzt Grasplätze („Schiba-i"), weil früher auf Wiesen und in Baumgärten gespielt wurde, bis nach den einen Nachrichten im Jahre 1624 ein gewisser Saruwaka Kanzaburo in Yedo das erste Schauspielhaus eröffnete, während nach andern eine Frau O-knei Kabuki 1467 in Kiyoto die erste Bühne aufschlug, — also die öffentlichen Theater zu besuchen, widerspricht dem guten Ton. Die vornehmen Herren lassen die Komödianten in ihre eigenen Häuser kommen und sich dort vorschauspielen. Für die Menge ist der Theaterbesuch eine Hauptergötzlichkeit, welche mit großer Geduld durchgekostet wird. Denn die Vorstellungen währen „von der Stunde des Hasen bis zur Stunde des Affen", d. h. von der sechsten Morgenstunde bis zur sechsten Abendstunde. Die Stücke selbst sind nur lose verbundene Reihenfolgen von dramatischen Bildern; die Scenerie fand erst mit dem 16. Jahrhundert stärkere Berücksichtigung. Da die Vorführung derselben und die Wechselreden mit Musik, Gesang und Tanz durchsetzt sind, so kann man die japanischen Schauspiele füglich Melodramen oder geradezu Opern nennen. Die Japaner haben dafür die Bezeichnung Nô, und ihre Litteraturgeschichte gibt an, daß die japanische Oper tausend Jahre älter sei als die europäische; denn schon um das Jahr 586 (n. Chr.) habe in Japan der Dichter und Musiker Haba Kawakatsu nicht weniger als 33 musikalische Dramen geschrieben. Das Nô unterscheidet sich übrigens von den andern dramatischen Dichtungen dadurch, daß es vorwiegend kurze Scenen aus der Mythologie bietet. Unter den alten lyrisch-dramatischen Erzeugnissen steht in höchstem Rufe Takasagono Utai (die Gattenföhre von Takasago). Die Liebesabenteuer des Helden Yoschi-Tsune stellte im 16. Jahrhundert die Dichterin Ono-no-Otsu dar. Dem Preise opferwilliger Gastfreundschaft diente das Spiel Haschi-no Ki (Zwergbäume, deutsch von Junker von Langegg) aus dem 17. Jahrhundert, worin der Chor die die Scenen verbindende Erzählung giebt. Schließlich sei erwähnt, daß in Japan wie in China die Bühne neben dem Edlen und Erhabenen auch das Grausige und ohne Scheu das Schmutzige bringt.

Indien.

Wenn der weit mehr dem Verstand als der Einbildungskraft entsprungene Quell der chinesischen Poesie bald zu starrer Mechanik gefror, ohne sich frische Zuflüsse zu eröffnen, zu unmächtig, die beengenden Dämme philisterhafter Stabilität, innerhalb welcher er gefesselt ward, zu durchbrechen, und zu selbstgenügsam, um diese Beschränkung auch nur zu fühlen: so erwartet uns dagegen im alten Indien die außerordentlichste Macht und Pracht der Phantasie, welche sich aller Formen der Dichtung bemächtigt, im Heldengedicht, im Schauspiel, in der Lyrik und Didaktik schöpferisch auftritt, dabei aber in schrankenlosester Willkür Himmel und Erde, Göttliches und Menschliches in ein sinnverwirrendes Getümmel zusammenwirft, in welchem die Menschen zu Göttern, Götter zu Menschen, Pflanzen zu beseelten Wesen, Elephanten und Affen zu denkenden und bewußt handelnden Personen werden. Die behäbige Ruhe Chinas macht in Indien einer maßlosen Beweglichkeit Platz, und wenn dort die verständige

Nüchternheit, welche den Grundcharakter von Land und Volk bildet, gar bald in Eintönigkeit und Kleinlichkeit überging, so reißt uns hier eine rastlose Bewegung in einen betäubenden Rausch, in eine atemlose Phantastik hinein, welche zwischen dem Schönen und Unförmlichen, dem Erhabenen und Gemeinen, Anmutigen und Ungeheuerlichen unsicher umherschwankt und nur selten der Einbildungskraft Ruhe gönnt, um sich an das Herz zu wenden und aus dessen stürmischen Tiefen einzelne Perlen zu Tage zu fördern. Aber gerade dieses, gerade der Umstand, daß der altindische Geist mitten im Taumel der ausschweifendsten Phantasiethätigkeit sich oft plötzlich zu fassen, zu zierlichen Formen, zu goldhaltigen Gedanken zusammenzudrängen vermag, ohne dabei auch nur einen Augenblick seiner schöpferischen Kraft verlustig zu gehen, ist ein kräftiger Beweis seines Reichtums, seines Wertes. Die maßvolle Schönheit, die plastische Dichtigkeit und Rundung, welcher wir bei den Werken der Griechen begegnen werden, konnte er freilich nie erringen und mußte deshalb vom erhabensten Schwung immer wieder zu gestaltloser Zerflossenheit, zu nebelhaftem Unsinn herabsinken, wie eben alle Freiheit, die sich selbst nicht zu beschränken weiß, in Anarchie verläuft. Größe und Erhabenheit, selbst inniges Herzensleben vermag auch die Anarchie zu erzeugen, aber reine Schönheit ist ohne Maß und Gesetz unmöglich. Die Freiheit der indischen Phantasie ist eine anarchische, die der griechischen eine gesetzmäßige.

Älteste indische Schriftzeichen.

Die Sprache, in welcher die Geisteserzeugnisse des alten Indiens verfaßt sind, ist das Sanskrit, d. h. die heilige, die vollkommene Sprache, welche seit den Zeiten, in welchen das Land von den siegreich nach Osten vordringenden Mohammedanern unterjocht wurde, eine tote, d. h. nicht mehr im gewöhnlichen Leben gebrauchte und verstandene Sprache ist und nur von den Brahmanen erlernt wird, damit sie die heiligen Schriften verstehen. Ein Hauptast des großen indogermanischen Sprachstamms, ist sie mit der altpersischen, gotischen, griechischen, lateinischen und litauischen Sprache verwandt und die Mutter einer Masse von Volksdialekten, die jetzt in Indien gebräuchlich, von der Schriftsprache aber oft so verschieden sind, daß in manchen Gegenden Sanskritinschriften ohne weiteres für unentzifferbar gelten. Aus dem Reichtum, der Geschmeidigkeit, Vielseitigkeit und dem wohlgeregelten Bau dieser Sprache hat man, auch abgesehen von den in derselben verfaßten Schriftwerken, mit Recht auf die hohe Kultur des alten Indiens geschlossen, bevor dieselbe durch die mohammedanische Invasion und Bejochung in ihrer ferneren Entwickelung nicht nur gehemmt, sondern auch in Verwilderung aufgelöst wurde[9]. Von dieser Bildung geben außerdem die zahllosen Ruinen Ostindiens und seiner Inseln Zeugnis, sowie die Nachrichten, welche sich bei Herodot, Arrian und andern Schriftstellern der Griechen, bei den ältesten arabischen Dichtern und in den Berichten alter Seefahrer und Reisenden, Vasco de Gama, Marco Polo und anderer, finden. Ganz zweifellos aber wird das Vorhandensein einer hohen Bildung im alten Indien durch den großen Litteraturschatz, dessen Fülle in Europa zuerst durch die reiche Sammlung von Sanskritschriften bekannt wurde, welche der verdienstvolle Colebrooke i. J. 1816 nach England brachte; dieser Schatz ist seither von Jahr zu Jahr europäischen Augen mehr und mehr erschlossen worden.

Mit dieser erweiterten Kenntnis befestigte sich die schon geäußerte Ansicht, daß

über alle geistige Thätigkeit Alt-Indiens die Phantasie eine wahrhaft zügellose Oberherrschaft führte. Daher auch in der indischen Litteratur die ganz unverhältnismäßige Begünstigung der poetischen Formen auf Kosten der Prosa, eine so weit gehende Begünstigung, daß nicht nur die heiligen Schriften der Inder, sowie ihre Gesetze, ihre Sagen zum weitaus größten Teil in Versen geschrieben sind, sondern auch ihre Lehrbücher der Grammatik, Geschichte, Mathematik, Medizin und Geographie, während ihre Philosophie geradezu Lehrdichtung ist. Ihre ganze Kulturarbeit verwandelte sich in Poesie, deren formale Ausbildung darum auch eine beispiellose gewesen. Keine andere Sprache, selbst die deutsche nicht, kommt an Anzahl und kunstvoller Mannigfaltigkeit der Versmaße dem Sanskrit gleich. Bei dieser ungezügelten Vorliebe für dichterische Anschauungen und Formen konnte es aber nicht ausbleiben, daß in Indien die Einbildungskraft zu einer krankhaften Üppigkeit vergeilte, welcher zufolge die indische Litteratur — im ganzen und großen, wohlverstanden! — aller Vernunft Hohn spricht und Trotz bietet. Schon die kolossale Willkür, womit die indische Einbildungskraft mit der Chronologie umspringt, kann dies darthun. Die Durchschnittsdauer des Lebens der Frommen und Heiligen beträgt da 80 bis 100 Jahrtausende. Der erste König, der erste Einsiedler und der erste Heilige der indischen Mythengeschichte brachte es sogar zu einer Lebensdauer von 8 400 000 Jahren. (Asiatic researches, IX, 305.) Bei einer solchen mit ganz sinnloser Verehrung für das Altertum verbundenen Hyperbelhaftigkeit ist es nur in der Ordnung, daß die Inder alles bedeutende in unvordenkliche Zeitfernen zurückzusetzen lieben. Nach ihrer Berechnung ist z. B. das Gesetzbuch des Manu ungefähr zwei Milliarden Jahre alt, während die nüchterne europäische Kritik demselben nicht einmal ein Alter von 3000 Jahren zugesteht. Wie dieses Spiel mit Zahlen, so ist auch das indische Spiel mit Begriffen ins Ungeheuerliche, Fratzenhafte gesteigert. Eine Märchenstimmung beherrscht alles. Diese Stimmung ist aus dem indischen Religionsprinzip erwachsen, aus einem Pantheismus, welcher den Unter-

Brahmane aus Jeipur.

schied zwischen Beseeltem und Unbeseeltem, zwischen Mensch, Tier und Pflanze aufhebt und in seiner letzten Konsequenz die Welt überhaupt als einen Schein ansieht, zu welchem sich auseinanderzufalten die göttliche Urkraft (Mahan-Atma, Tad, Aum, das Brahm nur durch Bethörung vermocht wurde, indem sich in ihr der mythisch als Weltmutter Maja vorgestellte Zeugungstrieb regte. Von der Maja berückend umgaukelt, entfaltete sich das Brahm zur Welt; allein hiermit versündigte sich die göttliche Ursubstanz an sich selbst, folglich existiert die Welt nur unrechtmäßig, folglich existiert sie eigentlich gar nicht: sie ist nur ein Traumbild, ein Phantom. Nachdem sich die indische Weltanschauung zu dieser Abstraktion hinaufgegipfelt, war sie im eigentlichen Sinne des Wortes Weltschmerz, wie in einer Episode des Maha-Bharata ausdrücklich gesagt ist:

„Schmach dem Leben, dem wehvollen, bestandlosen in dieser Welt!
Wurzel des Leids ist's, abhängig, mit Drangsalen erfüllet ganz;
Ein gewaltiger Schmerz haftet am Leben, Leben ist nur Leid!"

Die bittere Wahrheit, daß leben leiden sei, ist freilich nicht allein dem indischen Bewußtsein aufgegangen. Vom Anfang bis zum heutigen Tage haben alle fühlenden Menschen diesen „Weltschmerz" empfunden und haben alle denkenden die Flüchtigkeit und Nichtigkeit des Daseins erkannt. Selbst einer der glücklichsten Sterblichen, die es je gegeben, selbst Goethe hat ganz im buddhistischen Sinne gesagt: „Wir alle leiden am Leben." Von den Dichtern und Denkern aller Zeiten und Völker ist dieses Thema variiert worden. Von den ältesten Poeten des alten Orients bis herab zu einem der jüngsten deutschen (Konrad Krez), welcher als „der Weisheit letzten Schluß" diesen gefunden hat:

„Zuletzt hauchst du den Atem in den Wind —
Ob Gras dein Grab bedeckt, ob Marmorplatten,
Es steht darauf geschrieben: Eitel sind
Die Dinge, und das Leben ist ein Schatten."

Ganz irrig ist, was so oft gedankenlos behauptet worden, daß nämlich die Griechen zu gesund gewesen seien, um den „Weltschmerz" zu kennen. Läßt doch schon Homer seinen Glaukos klagen:

„Gleich wie Blätter im Walde, so sind die Geschlechter der Menschen" —

und Sophokles seinen Odysseus (im Ajax) sagen:

„Ich sehe wohl, wir, die wir leben, insgesamt,
Wir alle sind Scheinbilder, leere Schatten nur" —

gerade so, wie Shakspeare seinen Macbeth:

„Das Leben ist ein Wandelschatten nur."

Den Gedanken des großen britischen Sehers: „Wir sind solcher Zeug wie der zu Träumen" — hat der große spanische, Calderon, zum Thema seines tiefsinnigsten Dramas gemacht: „Das Leben ist ein Traum (la vida es sueño)."

Den Weltschein, den Weltschmerz mählich zu vernichten, ist die Aufgabe der Askese. Aber mit dieser Forderung der Entweltlichung, Entmenschung tritt der Liebetrieb, die Zeugungslust in Konflikt, und so schwankt das indische Bewußtsein und seine Ausprägung in der Litteratur unabläßig zwischen Wollusttaumel und Bußqual.

Wie jedermann weiß, machten die Hindu einen Zweig der großen indogermanischen Völkerfamilie aus, zu welcher auch die sogenannten pelasgischen Nationen (Hellenen und Italiker), sowie die Germanen, Kelten und Slaven gehören. Zur Zeit, wo die Indogermanen noch in ihren vermutlichen Ursitzen nördlich von Kabul und dem Pendschab

im Gebirgslande des Hindukusch (Paropamisos) weilten, mögen die nachmaligen Inder, das Sanskritvolk, mit den nachmaligen Baktrern, Medern und Persern, dem Zendvolk, noch einen Stamm gebildet haben. Bei der großen indogermanischen Auswanderung teilte sich dieser Stamm. Das Zendvolk wanderte südwestlich, das Sanskritvolk südöstlich, in das Fünfströmeland (Pendschab) und in das Thalgebiet des Indus, von wo es sich dann weiter in das Gangesgebiet verbreitete. Es ist wahrscheinlich, daß die erobernden Einwanderer den Namen Arier (Arja, Ehrwürdige, Herren, Gebieter), erst im Gegensatze zu den von ihnen unterworfenen Ureinwohnern Indiens angenommen haben. Die Keime ihrer Bildung, ihrer religiösen und sozialen Vorstellungen und Einrichtungen hatten sie aus ihrer Urheimat mitgebracht, aber diese Keime mußten sich nun den neuen Verhältnissen des Volkes analog entwickeln. Die ursprünglich auf einfachen Naturdienst basierten religiösen Anschauungen der Ost-Arier gestalteten sich später zu dem theologischen und sozialpolitischen System des Brahmanismus in dessen verschiedenen Entwickelungsphasen, und diesem Gang folgte das ganze Kulturleben, also auch die Litteratur. An der Spitze derselben stehen die Vedas oder, richtiger gesprochen, steht der Veda, welchen wir daher zunächst ins Auge fassen, um uns sodann der Epik, Lyrik, Dramatik und Didaktik zuzuwenden.

Die vedische Poesie.

Veda bedeutet ursprünglich Wissen.

„Diesen Namen geben die Brahmanen nicht einem Werke, sondern der Gesamtheit ihrer ältesten heiligen Litteratur. Veda ist dasselbe Wort, welches im Griechischen als οἶδα ich weiß, im Englischen als wise, wisdom, to wit, im Deutschen als weise, wissen, Witz erscheint" (Müller). „Veda heißt zunächst allgemein „das Wissen" und bezeichnet bei den Indern speziell das Wissen κατ' ἐξοχήν, das heilige Wissen, die heiligen Schriften" (Kägi).

Später hat das Wort die Bedeutung von Offenbarung erhalten, weil die Inder in den vier Sammlungen vedischer Schriften das geoffenbarte Wissen, das Wissen von Göttlichem, also ihre kanonischen Hauptreligionsurkunden verehren. Diese vier Sammlungen sind 1) der Rigveda (das Wissen der Lieder), 2) der Samaveda (das Wissen der Gesänge), 3) der Yagurveda (spr. Yadschurveda, das Wissen der Opfersprüche), 4) der Atharvaveda (das Wissen der Zaubersprüche).

„Der Rigveda ist der Veda par excellence. Rigveda bedeutet den Veda der Lobgesänge; denn rik, welches vor dem tönenden Anfangsbuchstaben von Veda sich in rig verwandelt, wird von einer Wurzel abgeleitet, welche im Sanskrit preisen bedeutet. Der einzige wirkliche, der wahre Veda ist der Rigveda. Die andern sogenannten Vedas, welche den Namen Veda nicht besser verdienen, als der Talmud den Namen Bibel verdient, enthalten hauptsächlich Auszüge aus dem Rigveda, untermischt mit Opferformeln, Zaubersprüchen und Beschwörungen. Der Yagurveda und der Samaveda dürfen als Gebetbücher bezeichnet werden, welche nach der Ordnung gewisser Opfer eingerichtet und zum Gebrauche gewisser Priesterklassen bestimmt sind" (Müller, Essays, I, 7–8). Als historische Sammlung von Liedern hat der Atharvaveda einige Ähnlichkeit mit dem Rigveda, obzwar in diesen beiden Sammlungen ein ganz verschiedener Geist sich kundmacht. „Denn im Rig weht ein lebendiges Naturgefühl, eine warme Liebe zur Natur, im Atharva dagegen herrscht nur scheue Furcht vor deren bösen Geistern und ihren Zauberkräften; dort stand das Volk eben noch in frischer Selbstständigkeit und Ungebundenheit da, hier ist es in die Fesseln der Hierarchie und des Aberglaubens gebannt" (Weber, Vorlesungen über indische Litteraturgeschichte, 11).

Der Rigveda ist die bei weitem älteste und angesehenste dieser Sammlungen. Er steht den Brahmagläubigen bis auf den heutigen Tag so hoch wie den Juden das alte Testament und den Bekennern des Islâm der Koran. Den ältesten Teil des Veda machen die Mantras (Lobgesänge, Hymnen) aus, durchweg in Versen geschrieben und als Ganzes Sanhita (die Sammlung) betitelt. Diese Sanhita der Mantras enthält in 10 Büchern 1028 Hymnen, welche „an Volumen mitsammen etwa der Ilias und Odyssee gleichkommen“ [10]. Auch in dichterischer Beziehung tritt der Rigveda den übrigen Veden weit voran. Denn seine die alten Naturgötter der Arier anrufende und feiernde Hymnik verkündet in erhabener Einfachheit das tiefe Naturgefühl, welches der indogermanischen Rasse schon in ihrer Jugend füllereich zu eigen war und dieselbe auch in ihrem Alter noch nicht verlassen hat. Natürlich muß man zum Genusse dieser urzeitlichen Poesie Sinn und Verständnis für Uraltes und Urwüchsiges mitbringen. Denn die ältesten Vedalieder spiegeln eben die primitiven Anschauungen und Gefühle, sowie die einfachen Sitten eines Hirtenvolkes wider. Ihre Gleichnisse sind zumeist von Stieren, Kühen und Rossen entlehnt. Die Götter werden gepriesen, aber der Preisliedsingende vergißt nicht, naiver Weise ein Äquivalent in Gestalt von Reichtum und anderem Segen sich zu erbitten. So z. B. in dem kurzen Hymnus an die Morgenröte:

„Auf heil'gen Pfaden, Morgenrot, vom Himmelsglanze komm herab!
Die roten Kühe fahren dich zum Hause hin des Opfernden.
Nah', Himmelstochter, heut' dem Mann, der frommen Segensspruch dir weiht,
Im Wagen ihm, dem glänzenden, dem glücklichen, den du betratst.
Die Vögel, die da fliegen, all' und Menschen und Getier, das kommt,
Wenn du erschienen, Morgenrot, von jedem Himmelsstrich hervor.
Die Nebel scheuchend hat dein Strahl die ganze Welt so licht erhellt;
Um Reichtum bittend preisen dich des Kanva Söhne, Morgenrot!“

Das Alter der vedischen Lieder kann mit einiger Bestimmtheit angegeben werden. Es ist nämlich in denselben niemals des Gangesstromes (der Ganga) erwähnt, selbst in den jüngeren nicht. Sie sprechen nur vom Pendschab, sowie vom Indus und der Sarasvati. Demnach waren zur Zeit, wo die Vedahymnen gedichtet wurden, die Arja noch nicht in das Stromgebiet der Ganga vorgedrungen. Nun ist aber weiterhin gewiß, daß um das Jahr 1300 v. Chr. die Arja schon in festgefugter staatlicher Ordnung im Gangeslande saßen, und ihr Vorschreiten dorthin, ihre Eroberungs- und Besiedelungsarbeit haben sicherlich ein paar Jahrhunderte ausgefüllt. Folglich müssen die vedischen Lieder, welche nur das Pendschab- und das Indusland kennen, vor dem Jahre 1500 v. Chr. entstanden sein und dürften die ältesten derselben bis zum Jahre 1800 hinaufreichen. Etwas abweichend davon sagt M. Müller: „Die ältesten Hymnen sind zwischen 1200 und 1500 vor der christlichen Zeitrechnung gedichtet. Die Sammlung der vedischen Länder mag um 1100 oder 1200 v. Chr. zum Abschlusse gekommen sein.“ Einer der merkwürdigsten, obzwar, wie sein Inhalt ergiebt, sicherlich keiner der ältesten dieser Sänge ist der, welchem man die Überschrift Der Anfang der Dinge gegeben hat. In diesem großartigen kosmogonischen Liede tastet das religiöse Bewußtsein von Alt-Indien aus dem Bereiche der Verkörperung von Naturerscheinungen zu Göttergestalten, wovon die meisten der Hymnen des Rigveda zeugen, schon in das Gebiet philosophischer Spekulation hinüber, deren kühner Anlauf in eine skeptische Frage ausläuft.

Ungeheuerlich erscheint die Phantastik des Yagurveda besonders auch in der Schilderung der Wirkung von Opfern und Opfersprüchen und in den Legenden dieses Teiles der

Veden. Von den wenigen sinnigen darunter mag folgende die große Kraft indischer phantasievoller Naturanschauung beweisen: „Die Berge waren zu Anfang geflügelt; sie flogen umher und setzten sich hin, wo sie irgend wollten. Die Erde aber schwankte da hin und her. Indra schnitt den Bergen die Flügel ab und machte dadurch die Erde fest. Die Flügel wurden zu den Gewitterwolken. Darum schwimmen diese immer zum Gebirge hin." (L. v. Schröder.)

Die Brahmanen rechnen zur „vedischen" Litteratur ihres Landes auch noch die aus einer viel späteren Zeit stammenden, in Prosa verfaßten sogenannten Brahmana, d. h. Schriften, welche von dem Brahman, d. h. vom Gebet und Opferdienst handeln und die man demnach Ritualbücher nennen könnte, obzwar sie neben den alten Ritualvorschriften und deren Erklärung ein ungeheures Wirrsal von Reden und Abhandlungen de rebus omnibus et quibusdam aliis enthalten. Ein noch jüngeres Anhängsel der Veden ist der Vedanga, auch Sutra (wörtlich Faden, dann Leitfaden) geheißen, worin die Anleitung zum richtigen Gebrauch der alten gottesdienstlichen Gesänge in knappgefaßte Regeln und mathematische Formeln gebracht worden ist.

Die epische Dichtung.

Mit der Göttersage, wie die Veden sie geben, verband sich in dem Maße, in welchem die Eroberung der Gangeshalbinsel durch das Sanskritvolk vorschritt, die Heldensage und aus dieser entwickelte sich das indische Epos. Die Form desselben ist ein eigentümliches Versmaß, das Slokas, welches Metrum von vorherrschend jambischem Rhythmus aus einem Doppelvers (Distichon) von je sechzehnsilbigen Versen besteht, deren jeder in der Mitte durch einen Einschnitt (Cäsur) geteilt wird. Den Gang der Entwickelung des indischen Epos hat man sich dem aller alten Epik entsprechend zu denken. An den ursprünglichen, durch mündliche Überlieferung gewonnenen Kern einer Heldensage schlossen sich allmählich weitere an. Die einzelnen Sagen wurden dann von Rhapsoden weiter ausgeführt und zu epischen Cyklen zusammengearbeitet. Spätere Sänger erweiterten diese Sagen- und Liederkreise nach allen Seiten hin, und in dem Verhältnis, in welchem die echte epische Tradition erlosch, wurden von Sammlern und Überarbeitern in späterer Zeit mehr und mehr Zusätze und Episoden in die alten Gedichte hineingeschoben, oft dem ursprünglichen Inhalt ganz Fremdartiges, ja sogar Widersprechendes. So sind denn auch die zwei berühmtesten Epen der Inder, das Mahabharata und das Ramajana, zu riesenhaftem Umfang angeschwollen; dieses zu 24000, jenes zu 100000 Sloken. Die frühesten Urheber, wie die spätesten Ordner oder vielmehr Verwirrer dieser Heldengedichte sind unbekannt; denn daß das erstere einem gewissen Vjasa, das zweite einem gewissen Valmiki zugeschrieben

Seite aus einer Handschrift der Mahabharata. (K. öffentliche Bibliothek, Stuttgart.)

wird, ist ganz bedeutungslos, weil der historischen Begründung völlig entbehrend. Sicher dagegen ist, daß dem indischen Epos der abschließende und vollendende Künstler gefehlt hat, wie das griechische (Ilias und Odyssee) ihn gefunden und teilweise auch das deutsche (Nibelungen und Kudrun). Was das Alter der beiden großen indischen Epen angeht, deren wesentlichen Gehalt aus der späteren episodischen Überwucherung desselben herauszuschälen ein Deutscher (Holtzmann: Rama, die Kuruinge) mit kundiger Hand übernommen hat, so reichen ihre Anfänge unzweifelhaft in die frischeste Heldenzeit des Sanskritvolkes hinauf. Namentlich deuten auch Frauengestalten dieser Epik, wie die Sita, die Damajanti und die Savitri, auf eine Zeit, wo die Wertung echter Weiblichkeit noch nicht in üppiger Vielweiberei untergegangen war. Der Kern des Mahabharata ist ohne Zweifel älter als der des Ramajana, weil dort das Urzeitlich-Heroische, hier das Dogmatisch-Hierarchische überwiegt. Wir besitzen aber beide Epen nur in einer Gestaltung, welche nicht weiter hinaufreicht als in die nächsten Jahrhunderte vor Christus, was sich aus der unsäglich breiten, theologisch-hierarchischen Verwässerung des epischen Grundstoffes ergiebt.

Das Mahabharata (das große Bharata, d. i. der große Krieg oder der große Gesang?) erzählt in echtesten und ältesten Bestandteilen die Sage vom Untergange des Heldengeschlechtes der Kuravas durch das Geschlecht ihrer Gegner, der Pandavas. Um diesen, noch dazu in der jetzigen Form des Gedichtes in hierarchischem Sinne entstellten und gefälschten Kern hat sich eine ungeheure Hülse von Episoden angehäuft. Einige derselben sind freilich sehr bedeutend, teils durch dichterische Schönheit, teils durch philosophische Eigentümlichkeit. In der Gattung der ersteren ragen vor allem hervor das außerordentlich zarte und herzinnige, nach dem Namen seiner Heldin betitelte Gedicht von der Savitri (deutsch von Rückert, von Höfer und von Holtzmann) und das kleine Epos von Nalas und Damajanti (deutsch von Kosegarten, Bopp, Rückert, Meier, Holtzmann), von welchem A. W. Schlegel ohne Übertreibung geurteilt hat, daß es an Pathos und Ethos, an hinreißender Gewalt der Leidenschaften wie an Hoheit und Zartheit der Gesinnungen schwerlich übertroffen werden könne.[11]) Die weitaus bedeutendste der philosophischen Episoden des Mahabharata ist die Bhagavadgita, welche zwar auf eine höchst barocke und geschmackwidrige Weise dem Heldengedichte dergestalt einverleibt worden, daß das in achtzehn große Abschnitte zerfallende Gedicht im Angesicht der beiden in Schlachtordnung gestellten und zum Angriff bereiten Heere vorgetragen wird, allein an und für sich alle Achtung verdient.[12]) Die Bhagavadgita, in Indien fast so hoch angesehen wie die Vedas, trägt in einem ernsten, gehaltenen und einfachen Stile die Lehre von der Unwandelbarkeit des Einen und Ewigen und von der Nichtigkeit der zeitlichen Erscheinungen vor. Sie gewährt demnach eine vollständige Übersicht der höheren indischen Religionsansichten und ist als eine Hauptquelle dieser uralten Metaphysik zu betrachten, weswegen ihr auch in Europa große Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Als kurze Probe stehe folgende Schilderung eines echten Weisen und Frommen hier nach Fr. Schlegels Übersetzung:

„Wie am windlosen Ort ein Licht, nicht sich bewegend, dies Gleichnis gilt
Von dem Frommen, der sich besiegt, nach Vollendung des Innern strebt.
Da, wo das Denken freudig wirkt, durch der Frömmigkeit Trieb bestimmt,
Wo er den Geist im Geiste schaut, in sich selber beglückt ist er.

Wer das unendliche Gut, was übersinnlich der Geist ergreift,
Dorten erkennt, mit nichten weicht standhaft der von der Wahrheit ab.
Welches erreichend, er kein Gut höher noch achtet je, als dies,
Worin durch Leiden, noch so groß, standhaft er nicht erschüttert wird.

Jener, der ruhig so gesinnt, des Frommen höchstes Gut und Glück
Erreicht er, alles Scheins befreit, Gottes Wesen von Flecken rein.

Wer nur mich überall erblickt und wer alles erblickt in mir,
Nimmer werd' ich von dem fern sein, noch wird von mir er je getrennt.
Wer den Allgegenwärt'gen, mich, verehrt und fest an der Einheit hält,
Wo immer er auch wandeln mag, wandelt der Fromme stets in mir."

Das Ramajana (d. i. der Wandel Ramas), von welchem in dem Gedichte selber geschrieben steht:

„So lange die Gebirge steh'n und Flüsse auf der Erde sind,
So lange wird im Menschenmund fortleben das Ramajana" —

wird von den Hindus als ein Heiligtum angesehen, dessen Lesung ein verdienstlicher Akt ist und reinigend und entsündigend wirkt, denn:

„Wer immer trinkt, so lang er lebt, des Ramajana Göttertrank,
Nimmer satt, der sei mir gegrüßt als frommer Weiser, rein von Schuld."

Die Idee des Gedichts, auch aus ihrer pfäffischen Verdunkelung immer wieder siegreich aufleuchtend, ist eine wahrhaft großartige: die Nichtigkeit der rohen physischen Kräfte vor der sittlichen Macht. Der Held ist Rama:

„Ikshvakus' Stamm hat ihn gezeugt, Rama heißt er im Menschenmund,
In sich selbst herrschend, großkräftig, strahlengleich, weit berühmt und stark,
Weise, der Pflicht getreu, glücklich, der jeden Feind bezwingt,
Der großgliedrig und starkarmig, muschelnackig und backenstark,
Von mächtiger Brust und bogenfest, der Feinde Scharen bändigend;
Dess' Arm zum Knie hängt, hoch von Haupt, er, der stark, wahrer Tugend reich,
Gleichmütig, schön gegliedert ist, herrlicher Farb' und würdevoll,
Von festem Bau und großem Aug', Günstling des Glücks und schön zu sehn;
Wohl das Recht kennend, wahrstrebend, seines Zornes Meister, Herr des Sinns.
Der Weisheit tiefgedacht besitzt, rein, mit Heldengewalt begabt,
Schutz und Retter des Weltenalls, Gründer, Erhalter auch des Rechts;
Alle Glieder der Schrift wissend, aller Bücher wohl kundig auch,
Aller Schrift Deutung grundgelehrt, tugendreich, der im Glanze strahlt;
Allen Menschen beliebt, bieder, von Geist heiter und hochgelehrt,
Stets die Guten sich nachziehend, wie zum Meer eilt der Ströme Lauf.
Er, der wahr, gleich und gleichmütig, der einzig und hold von Ansehn ist,
Rama, stehend am Tugendziel, Kausaljas Lieb' und hohe Lust,
Freigebig wie das Weltmeer ist, standhaft gleich wie der Himavan (Himalaja),
Vishnu ähnlich an Heldenkraft, standhaft so wie der Berge Herr (Shiva),
Zornflammend wie das Weltfeuer und im Dulden der Erde gleich,
Spendend wie der Reichtumsgott, Zufluchtsort dessen, was wahr und recht." (Schlegel.)

Er wird als die siebente Fleischwerdung (Inkarnation) des Gottes Vishnu (bekanntlich die zweite Person der indischen Dreieinigkeit Brahma, Vishnu und Shiva) angesehen, und seine Erscheinung in der Zeitlichkeit wurde veranlaßt durch die Klagen, welche zu Brahma aufstiegen über die Wüterei des Riesen Ravanas, Königs zu Lanka (Ceylon) und

seiner Gesellen, deren Vermessenheit so weit ging, daß sie selbst den Indra, den Gott der Luft und König der guten Genien, zu bekriegen wagten. Um diesen Unthaten ein Ende zu machen, faßt Vishnu den früher schon wiederholt ausgeführten Entschluß, Menschengestalt anzunehmen, und zwar diesmal als Sohn des Dasharata, der zu Ajodhja (Audh) König war und dem nun von seiner Gemahlin Kausalja Rama geboren wurde, während ihm drei andere Gattinnen drei andere Söhne gebaren, worunter auch Bharata. Rama sollte als der Erstgeborene den väterlichen Thron erben, allein Bharatas Mutter Keikeja weiß es durch ihre Ränke dahin zu bringen, daß Bharata zum Thronfolger erklärt und Rama verbannt wird. Rama zieht in die Wildnis, wohin ihm sein treuer Bruder Lakshmana und seine Gattin Sita folgen. Aus Gram über die Entfernung seines Erstgeborenen stirbt Dasharata und Bharata soll den Thron einnehmen. Allein er weigert sich dessen, geht zu Rama in die Wildnis und begrüßt den Bruder als König. Dieser nimmt indessen die Krone nicht an, sondern überträgt dieselbe dem Bharata und macht sich daran, die bösen Riesen zu befehden, zu welchem Zweck Indra ihm Waffen verleiht. Er tötet viele der Feinde, worüber sich der Riesenkönig Ravanas höchlich erbost. Er sinnt auf Rache, entführt mit List Ramas Gattin Sita und tötet den wunderbaren Geier Jajejus, der Ramas Behausung bewacht. Rama verbrennt den Leichnam des Geiers, und aus dem Holzstoß hervor ertönt eine Stimme, welche dem Rama andeutet, was er zu thun habe, um mit seinen Feinden fertig zu werden. Er schließt, dieser weissagenden Stimme folgend, ein Bündnis mit den zwei wunderbaren Affenkönigen Hanuman und Sugriva und tötet mit Hilfe des letzteren seinen furchtbarsten Feind, den Riesen Bali. Hanuman aber schwimmt durchs Meer nach Lanka hinüber, verbrennt die Stadt, bringt viele Riesen um und befreit die Sita. Hierauf giebt Samudra, der Meeresgott, dem Rama den Plan eines Brückenbaues an die Hand, welcher dann auch durch die Affen ausgeführt wird. Auf dieser Brücke führt Rama sein Heer nach Lanka hinüber, erschlägt den Ravanas und findet seine Sita wieder, welche ihm die Bewahrung der ehelichen Treue durch die Feuerprobe beweist. Dann eilt Rama nach Nandigrama, wo er mit seinem Bruder Bharata vereint in Glanz und Herrlichkeit herrscht und das goldene Zeitalter über sein Land und Volk heraufführt.

An diese Haupthandlung des Ramajana schließen sich viele Episoden an, aus welchen sich besonders zwei durch Bedeutsamkeit und Schönheit hervorheben. Die erstere derselben behandelt die Herabkunft der Ganga (deutsch von A. W. Schlegel und von Höfer), als welche der heilige Gangesstrom personifiziert erscheint, zur Erde, was sie infolge eines von seiten Brahmas an sie ergangenen Befehls that, um vom Himmel aus über die Gipfel der Gletscher und Wälder des Himalaja zur Erde und von da in die Unterwelt hinabzufallen und dort die Gebeine von 60 000 erschlagenen Helden mit ihrer Flut zu entsündigen. Diese Episode eröffnet uns auch einen belehrenden Blick in das altindische Bußwesen, welches, obwohl vielfach mit der christlichen Askese zusammenklingend, doch wieder ganz eigentümliche Seiten darbietet. Die indischen Büßer hatten bei ihren fabelhaften Bußübungen immer bestimmte, oft sehr weltliche Zwecke im Auge und unterzogen sich den Büßungen keineswegs um der Büßungen selbst willen. Wie in der Episode von der Herabkunft der Göttin Ganga durch die mehrere Generationen hindurch währende Buße eines Königshauses das Herabfallen der Göttin erzwungen wird, so büßt sich in der zweiten, die Büßungen des Viswamitra betitelt (von Fr. Bopp in seinem „Konjugationssystem der Sanskritsprache“ im Auszug übersetzt), der König Viswamitra förmlich aus seiner Kaste in die höhere, in die Brahmanenkaste hinauf, jetzt mit seiner Büßerkraft Himmel und Erde in Schrecken und Not und macht die ganze Weltordnung schwanken. Dieses Gedicht ist wie nicht sonst

eines geeignet, die Kühnheit und Ungeheuerlichkeit der indischen Phantasie zu zeigen, weshalb wir einen raschen Blick auf seinen Inhalt werfen wollen.

Nachdem der König Viswamitra mehrere tausend Jahre in Glanz und Ruhm regiert und die Erde als Eroberer durchzogen hatte, begab er sich endlich zu den Einsiedlern in die Wildnis, wo auch der heilige Büßer Vasischta mit seinen Schülern sich aufhielt. Dieser Heilige läßt dem König und seinem ganzen Heergefolge eine treffliche Bewirtung zuteil werden mittelst seiner Zauberkuh Sabala, welche alle verlangten Speisen im Augenblick herbeihext. Den König befällt großes Gelüste nach dem Besitz dieser wunderbaren Bestie und er bietet dem Vasischta dafür goldene Ketten und Peitschen, vierzehntausend Elephanten, achthundert Wagen von Gold, elftausend Pferde von edler Rasse und eine Million Kühe. Vergebens. Da nimmt der König die Sabala mit Gewalt. Allein diese tötet ihm tausend Krieger, kehrt zu Vasischta zurück, erzeugt durch ihr Gebrüll Horden von allerlei Ungetümen, welche die Kriegsmacht Viswamitras zu Grunde richten, während Vasischta mit der Glut seiner Andacht hundert fürstliche Häuptlinge zu Asche brennt. Allein und verlassen, mit Schimpf und Schmach muß Viswamitra abziehen, verzweifelt jedoch nicht, sondern beschließt, durch Bußübungen sich Macht über den heillosen Kuhbesitzer und Rache zu verschaffen. Er geht in die Klüfte des Himavan und fängt seine Büßungen an. Der Gott Indra erscheint ihm und gewährt dem Bittenden die göttliche Geschoßkunde, welche er sogleich zu einem Racheversuch verwendet, indem er mit brennenden Himmelspfeilen Vasischtas Einsiedelei beschießt. Allein der Einsiedler schlägt alle diese Geschosse mit seinem einfachen Brahmanenstab zurück, und als Viswamitra endlich sogar den Brahmapfeil abdrückt, welcher die drei Welten beben macht, pariert Vasischta auch diesen. Höchst verdrießlich und gedemütigt faßt der König den Entschluß, sich zum Brahmanen aufzubüßen, um als solcher seiner Rache genügen zu können. Nachdem er tausend Jahre lang gebüßt, verleiht ihm Brahma die Würde fürstlicher Weisheit. Nach abermals tausend Jahren Buße besuchen ihn ehrfurchtsvoll alle Götter, und Brahma giebt ihm den Titel „Bester der Weisen". Wiederum büßt er tausend Jahre, und nachdem er zwischenhinein in der Zerstreuung mit der Nymphe Menaka, welche ihm die Götter zur Verlockung gesandt, die Sakuntala erzeugt hatte, geht er nach Osten zu und verharrt dort tausend Jahre in völligem Schweigen. Dann wird er regungslos wie ein Baumstamm und alles Zornes verlustig. Nach tausendjährigem Fasten will er zuerst wieder eine Schüssel Reis essen, schenkt aber dieses Gericht einem bettelnden Brahmanen, der ihn darum anspricht.

Altindische Darstellung des Gottes Indra auf dem dreiköpfigen Elefanten

Jetzt enthält er sich ein ferneres Jahrtausend lang des Atmens. Da bricht Dampf aus seinem Haupte hervor. Entsetzen durchdringt die drei Welten, die niederen Gottheiten werden um ihre Existenz besorgt; von den Wirkungen solcher Buße betäubt, flüchten sich die Heiligen und Genien zum Weltvater Brahma, sprechend: Zerrüttet sind die Räume alle und nichts wagt sich mehr zu zeigen; die Meeresfluten brausen wild auf, die Berge wanken, der Erdkreis zittert, der Winde Wehen stockt, die Menschen werden gottesleugnerisch, der Sonne ist ihr Licht geraubt durch den von dem Büßer ausgehenden Glanz; rette der Götter Reich, o Brahma, bevor er die drei Welten mit dem Feuer des Untergangs verzehrt! Auf dieses hin gewährte Brahma des Büßers Wunsch und verlieh ihm die Brahmanenwürde, worauf er sich, statt an Vasischta Rache zu nehmen, mit diesem versöhnte, weil er in seiner jetzigen vollkommenen Seelenverfassung dem Rachegefühl gar nicht mehr zugänglich war. Die eigentliche Moral hiervon ist: Die Kirche steht über dem Staate, der Priester über dem König, der Brahman über dem Kschatrija.

Mit dem Mahabharata und Ramajana war die epische Thätigkeit der Inder noch lange nicht erschöpft. Die in diesen beiden kolossalen Epen, besonders in dem ersteren, enthaltenen Mythenkreise wurden im Sinne der brahmanischen Hierarchie episch-didaktisch ins Unendliche ausgesponnen, und so entstanden die achtzehn Legenden-Kompilationen, welche unter dem Namen der Purana bekannt sind und mitsammen 800 000 Doppelverse enthalten sollen. Mitunter findet sich in diesem Wust eine Perle, wie z. B. die reizende, höchst zierliche Episode vom weisen Kandu im Brahmapurana eine ist (deutsch von Höfer, Ind. Ged. I, 43—63). Im Gegensatze zu der theologischen Epik der Purana sehen wir in den Werken der späteren epischen Dichtung einen freieren künstlerischen Geist walten. Die Stoffe bleiben im Ganzen dieselben, aber die Behandlung derselben geschieht weit mehr im poetischen als im hierarchischen Interesse. Diese Kunstepik scheint begonnen zu haben, nachdem im 6. Jahrhundert v. Chr. die buddhistische Bewegung das abgestandene Kulturleben Indiens wieder aufgefrischt hatte. Zwar gelang es der orthodox-brahmanischen Kirche, den Buddhismus als eine Ketzerei zu verdrängen, wenigstens aus Vorderindien; indessen entwickelte sich doch auch hier aus der Aufrüttelung der Geister durch den bestandenen Kampf eine neue Epoche der Bildung, deren Glanz zu bezeichnen man nur den Namen Kalidasa zu nennen braucht.

Dieser große Dichter ist der Chorführer der indischen Kunstpoesie, wie sie nach dem Vorüberbrausen des buddhistischen Sturmes an den Höfen mächtiger, feinerem Lebensgenuß zugewandter Fürsten ihre Ausbildung fand. Leider sind wir hinsichtlich der Lebenszeit Kalidasas noch immer unsicher; denn die Ansicht, es habe derselbe mit noch acht anderen berühmten Poeten um 56 v. Chr. am Hof eines Königs des Namens Vikrama gelebt, hat sich bei näherem Zusehen als eine illusorische herausgestellt. Bühler (Die ind. Inschriften und das Alter der ind. Poesie, 1890) läßt die dichterischen Kunstformen Indiens schon in den ersten Jahrhunderten v. Chr. vollkommen ausgebildet sein und setzt mit gewichtigen Gründen Kalidasas Dichtungen nicht unter das 5. Jahrhundert hinab. Gewiß ist nur, daß Kalidasa sein dichterisches Genie in allen Hauptformen der Poesie glänzend bewährte. Ein berufener Urteiler, Lassen (Ind. Altertumskunde II, 1171—72), hat ihn „das glänzendste Gestirn am Himmel der indischen Kunstpoesie“ genannt und hinzugesetzt, Kalidasa sei „dieses Lobes würdig wegen der Meisterschaft, mit welcher er die Sprache beherrscht, und wegen des feinen Gefühles, mit welchem er ihr, den behandelten Gegenständen gemäß, eine einfachere oder künstlerische Form verleiht, ohne in die spätere Künstelei zu verfallen oder die Grenze des guten Geschmacks zu über-

schreiten; sodann wegen der Mannigfaltigkeit seiner Schöpfungen, wegen seiner sinnreichen Erfindung und seiner glücklichen Wahl von Stoffen, sowie wegen der vollständigen Erreichung seiner dichterischen Absichten; endlich wegen der Schönheit seiner Schilderungen, der Zartheit seines Gefühls und seines Reichtums an Phantasie." Von Kalidasa rührt auch die berühmte Vierzeile über die indische Dreieinigkeit (Trimurti) her.

„In drei Personen zeigt sich Gott der Eine,
Von denen später nicht, noch früher keine;
Von Shiva, Vishnu, Brahma, wer es sei,
Ist jeder jeder in der sel'gen Drei." (Müller.)

Es existieren von ihm drei größere epische Dichtungen: Raghuvansa, Kumarasambhava und Nalôdaja — in denen er freilich des allen indischen Kunstpoeten anhaftenden Fehlers der Überkünstelung sich nicht ganz enthalten hat. Das erste dieser drei Heldengedichte erzählt in neunzehn Gesängen die Geschichte des Raghu (d. i. Rama) und seiner Vor- und Nachfahren; das zweite schildert die Geburt des Kumara; das dritte giebt in vier Gesängen eine höchst reizende Variation der Geschichte vom König Nal und der treuen Damajanti (fragmentar. Verdeutschung von Rückert, vollst. Nachdichtung von Schack). Neben Kalidasa thaten sich in dieser romantischen Epik, denn so kann man dieselbe im Gegensatze zu der früheren volksmäßig-heroischen und der auf diese folgenden theologisch-hierarchischen bezeichnen, hervor Bharavi, Magha, Bhatti und andere. Bharavis Epopöe Kiratarjunija enthält eine phantasiereiche Darstellung des Krieges, welchen der Held Ardschuna gegen den Gott Shiva führt. Einen ähnlichen mythologischen Gegenstand, den Kampf zwischen Krishna und Sisupala, behandelte Magha in seinem Sisupalabadha. Bhatti erzählte in seinem Bhattikavja wiederum die Geschichte Ramas in 22 Gesängen. Das Gedicht gewährt namentlich in sittengeschichtlicher Beziehung reiche Ausbeute.

Die Lyrik.

Die religiöse Begeisterung, wie sie in den Hymnen des Veda weht, ist in der späteren Lyrik erloschen. Aber dafür entfaltet diese die farbenprächtigste Naturmalerei und eine tropisch-heiße Liebesglut, an welche freilich der Maßstab unserer sittlichen Begriffe nicht gelegt werden darf. Für den europäischen Geschmack wird in der indischen Erotik doch gar zu viel aus Liebe gekratzt und gebissen, und die von den indischen Erotikern mit so großer Vorliebe betonten Nägelmale an den Brüsten der Geliebten kommen uns nicht eben schön vor. Auch das ewige Betonen der sinnlichen Reize des Weibes, dieses unvermeidliche Anpreisen der „Hüftenschwere" und „Busenfülle", diese immer wiederkehrenden Schilderungen der bis zur Raserei gehenden Liebeskämpfe ermüden uns. Allein abgesehen davon, hat die indische Lyrik doch sehr viel Reizendes geschaffen. Ihr größter Vorzug besteht in der sinnigen Art, womit sie ihre Lieder von der Liebe Lust und Leid mit herrlichen Bildern aus dem Naturleben schmückt, und dieser Vorzug erscheint wieder bei Kalidasa am glänzendsten. Die Lyrik des Dichters ist stark mit beschreibenden Elementen versetzt; aber er versteht es, Gefühl und Anschauung zur anmutigsten Harmonie zu verschmelzen. So in seinem lyrischen Cyklus Ritusanhara (die Versammlung der Jahreszeiten, deutsch von Höfer), so in seiner berühmten Elegie Meghaduta (der Wolkenbote, deutsch von M. Müller und von Fritze), dem weitaus

seelenvollsten aller indischen Gedichte. Ein schönes Seitenstück dazu ist die Elegie Der zerbrochene Krug von Ghatakarpara (deutsch von Höfer), wogegen in dem Abschiedslied An die Geliebte von Tschaura (deutsch von Höfer), der volle Brand, um nicht zu sagen die volle Brunst indischer Erotik flammt. Voll anmutiger Eleganz spielt diese in den erotischen Epigrammen des Amaru, von welchen Rückert eine allerliebste Blumenlese gedolmetscht hat (Musenalmanach für 1833). Mit der Lyrik war die Idyllik enge verbunden. Als Hauptschöpfung der letzteren steht die Gitagovinda von Jajadeva (spr. Dschajadewa) da, das Entzücken indischer Ästhetiker (deutsch von Rückert). Dieses Idyll, welches den Roman erzählt, den der Gott Krishna in Gestalt des Hirten Govinda mit der Hirtin Radha durchspielt, ist das Hohelied der Inder und hat mit dem hebräischen das Schicksal geteilt, von theologischen Tiftlern zu einer mystischen Allegorie umgedeutet worden zu sein. In Wahrheit aber gipfelt in diesem in den weichsten Rhythmen dahingleitenden Gedichte die Üppigkeit der indischen Phantasie, welche darin alle Stadien erotischer Leidenschaft zu Situationen von brennender Lüsternheit ausgemalt hat, ohne jedoch ins Gemeine zu fallen.

Das Drama.[14])

Wenn sich die indische Epik in theologische Abstraktionen hinaufschraubt, vor welchen unsere Vorstellungskraft schwindelnd zurücktritt, wenn in der indischen Lyrik lascive Züge unser Gefühl nur allzu oft verletzen, so eröffnet uns dagegen das indische Drama einen blühenden Garten, dessen Gesträuche und Blumen allerdings ebenfalls erotisch glänzen und duften, in welchen aber Menschen wandeln, in deren Herzen Gefühle und Leidenschaften pulsieren wie in den unsrigen, mit welchen wir uns also befreunden, an deren Leiden und Freuden wir teilnehmen können. Der Hauptvorwurf der indischen Dramen ist die Liebe, welche bald in den glutvollsten Farben gemalt wird, bald in den sanftesten, innigsten Herzenslauten zu uns spricht und mit der prächtigsten Sinnlichkeit eine so zarte Empfindung vereinigt, daß die beweglichste Phantasie und das lauterste Gemüt gleichermaßen davon ergriffen und bewegt werden muß. Das indische Drama hat sich, nach unserm Sprachgebrauche zu reden, von der metaphysischen Einseitigkeit, von der pfäffischen Bevormundung gewissermaßen emanzipiert, um aus der Region ungeheuerlicher Über- und Unnatur in den Kreis menschlicher Gefühle, menschlicher Schönheit herüberzutreten. Ohne unfromm und unorthodox zu sein, — denn sie lassen ja ihre Helden meist nur im Auftrag von Göttern handeln — beweisen die indischen Dramatiker schon dadurch, daß in ihren Stücken häufig Brahmanen als feige, immer freßlustige oder hanswurstige Schmarotzer auftreten, ihre vorgeschrittenere liberalere Denkungsweise gegenüber den alten Heldengedichten, wo im Grunde der Brahmanenkaste fast noch größere Ehre erwiesen wird, als den Göttern selbst. Die komische Seite, welche im indischen Drama keineswegs fehlt, hält sich meistens an die Verspottung der Pfaffen, ihres Hochmuts und ihrer Gier; und wie im verklingenden Mittelalter fast sämtliche Pfeile der Satire auf die Mönche abgeschossen wurden, so nahmen sich die indischen Schauspieldichter besonders die Brahmanen zur Zielscheibe ihres, jedoch stets gutmütigen Spottes. Da kommen häufig ergötzliche Geschichten vor, z. B. ein prustender Büffel wird mit einem beleidigten Brahmanen von hoher Abstammung verglichen; ein Papagei, der sich überfressen hat, krächzt wie ein brahmanischer Gesetz-

lehrer, der einen Hymnus aus dem Veda ableiert; in einer schnurrigen Erzählung (mitgeteilt in A. W. Schlegels Indischer Bibliothek II, S. 265) streiten sich gar vier Brahmanen vor Gericht um die Palme der Stupidität. Dies giebt Gelegenheit, zu bemerken, daß sich in indischen Dramen schon jene echt menschliche Eigentümlichkeit findet, die Komik dem Ernst, dem Pathos beizumischen, wie es ja später auch bei Shakespeare und Calderon vorkommt.

Die Inder, welche umfangreiche Werke über die Theorie der Schauspielkunst besitzen, setzen die Anfänge des Dramas in die fabelhaften Urzeiten hinauf und schreiben die Erfindung derselben einem mythischen König und Weisen, **Bharata**, zu, welcher seine Schauspiele von Gandharven und Aparasen (Genien, die den Hofstaat des Gottes Indra bilden) zur Ergötzung Indras habe aufführen lassen. Gewiß ist, daß aus der Vorliebe für Musik und Tanz, welche griechische Schriftsteller an den alten Indern rühmen, frühzeitig schon eine zuerst zur Bereicherung des Kultus verwendete Art von Pantomimen und dramatischen Gesängen hervorging, welche sich später zum eigentlichen Schauspiel entwickelten.

Von der älteren und ältesten Gestalt des indischen Dramas können die noch jetzt in Bengalen aufgeführten und sehr beliebten Volksschauspiele, die sogenannten **Yatras** (eigentlich Gänge, Prozessionen), eine Vorstellung geben. Dieselben holen ihre Stoffe mit Vorliebe aus der Mythologie oder aus der alten Heldensage. Ihre Lieblingsfiguren sind der Gott Krishna und die Heroen des Mahabharata und des Ramajana. In der Anlage, Inscenierung und Darstellung haben diese Stücke große Ähnlichkeit mit unsern mittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspielen. (Siehe hierüber die instruktive Abhandlung Die Yatras, welche des Hindugelehrten **Nisikanta Chattopadhhyaya** Indische Essays [1883, deutsch geschrieben] enthalten.)

Das Drama war dann, als sich große Dichter seiner annahmen, der Basis religiösen Zeremoniells bald nicht mehr bedürftig, sondern trat, das soziale Leben zum Vorwurf nehmend, als selbständige Kunst in der Gesellschaft auf und erreichte eine außerordentliche Blüte, bis es dann, wie die Kultur Indiens überhaupt, vor dem Schwerte der mohammedanischen Eroberer in den Staub sank. In diesem Staube ruhten die dramatischen Werke Indiens Jahrhunderte lang, und erst zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts wurden sie den Europäern durch einen Zufall zugänglich. Wie ungemein wichtig die Kenntnis dieses Zweiges indischer Litteratur für die Kenntnis des inneren Lebens von Hindostan werden mußte, ist klar. Indessen dürfen wir in den Cha-

Beschriebenes und verziertes Palmblatt.

rakteren des indischen Dramas nicht solche zu sehen erwarten, wie sie unseren dramatischen Begriffen entsprechen, nämlich keine freien Wesen, keine aus sich selbst sich entwickelnden, auf sich selbst gestellten, mit den Verhältnissen ringenden Charaktere. Die indische Natur ist durchgehends eine sich dem Höheren, sei dies ein Gott, ein Weiser, ein König, unterordnende, duldende, und zur Erlangung der höchsten Kraft und Macht führt ja eben nur das Dulden, die Büßung. Wenn wir aber den eigentlichen dramatischen Nerv, den Kampf mit dem Schicksal, im indischen Schauspiel vermissen, so entschädigt uns dafür, so viel als möglich, der überschwängliche Reichtum der Naturschilderung, die Hoheit und Zartheit der Gesinnung, die Buntheit der Scenerie, die Innigkeit der Herzensäußerung. Ein tragischer Ausgang ist hier nicht gestattet; denn zu dem Begriffe der auch im Untergang noch triumphierenden Menschenwürde, wie ihn die griechische Tragödie aufstellte, konnten sich die Inder nicht erheben, und ihre Stücke enden darum, nachdem sieben, acht, neun und mehr Akte hindurch geliebt, gelitten, geränkelt, gelacht und geklagt worden, mit heller Heiterkeit. Unsere Bezeichnungen Trauerspiel, Lustspiel, Schauspiel passen eigentlich nicht für die Erzeugnisse der indischen Bühne. Am richtigsten dürfte ihr Wesen angedeutet sein, wenn man sie Melodramen nennt. Die gewöhnliche Form des Dialogs ist die Prosa, welche aber bei jeder gehobenen Stelle in Verse, in recitierte oder gesungene übergeht. Dieses, sowie die Einflechtung pantomimischer Tänze, verleiht den indischen Schauspielen etwas Opernhaftes.

Die Zeitmessung der indischen Kultur- und Litteraturgeschichte liegt so im Argen, daß sie erst durch die Bemühungen der europäischen Forscher und Finder nach und nach hergestellt werden muß. Nicht selten müssen auch beim Aufbau dieser Chronologie in Ermangelung solideren Materials gelehrte Hypothesen verwendet werden, denen dann andere nicht weniger gelehrte widersprechen. Kein Wunder demnach, daß für die Entwickelungsgeschichte der indischen Dramatik genaue Zeitbestimmungen soviel wie gar nicht vorhanden sind. Ganz unzweifelhaft ist nur, daß Alt-Indiens Drama schon eine lange Zeit des Wachstums hinter sich haben mußte, bevor es Früchte zeitigen konnte wie das Schauspiel Mritschhakatika, d. h. das irdene Wägelchen, Kinderwägelchen, Spielkutschlein (deutsch von Fritze). Der Prolog des Stückes, welches für das älteste der vorhandenen oder wenigstens bis jetzt bekannt gewordenen Sanskrit-Dramen gelten kann, giebt als Verfasser den König Sudraka an, welcher um 57 v. Chr. oder, was wahrscheinlicher, in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. gelebt haben soll. Buddhismus und Buddhisten werden in dieser Dichtung mit großer Achtung, ja mit ehrerbietiger Vorliebe behandelt, was einen sehr gewichtigen Beweis für das angedeutete Alter des Stückes abgiebt; denn im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung stand ja der Buddhismus in seinem Heimatland Indien in hoher Blüte. Der um unsere Kenntnis der Sanskritlitteratur hochverdiente Wilson hat in seinem Theatre of the Hindoos das Mritschhakatika (Lassen schreibt Mrichakatika) ins Englische übersetzt und darüber gesagt: „Das Kinderwägelchen besitzt einen bemerkenswerten dramatischen Wert. Die Handlung hat die Einheit des fesselnden Interesses. Dieses vermißt man selten und die scheinbaren Unterbrechungen dienen nur dazu, die große Erfindsamkeit darzuthun, womit durchweg die Hauptabsicht des Stückes gefördert wird."

Der Held des Dramas ist ein verarmter, hochgesinnter Brahman, Charudatta, die Heldin das Freudenmädchen Vasantasena, welche dem Söhnlein des von ihr geliebten Charudatta ein zierliches Kinderwägelchen schenkt, daher der Titel des Schauspiels. Ihre innige,

alle Proben bestehende Liebe wird für Vasantasena zu einem Fegfeuer, welches sie zu einem Seelenzustande hinaufläutert, der sie würdig macht, die zweite Gattin des mit einer ersten schon versehenen Brahmanen zu werden. Wir haben eben hier überall mit orientalischen Anschauungen und Voraussetzungen zu thun; aber zugleich auch mit einem wahren Dichter, welcher uns für seinen Helden und seine Heldin wirkliche Teilnahme abgewinnt. Die Moral des Stückes spricht Charudatta am Schluß in den Worten aus, das Menschendasein sei die Spielkutsche des Geschickes —

„Das Schicksal spielet mit dem Menschenleben
Und radgleich dreht sich wirbelnd um die Welt."

Ein zweites hoch und mit Recht berühmtes Drama ist **Malati und Madhava** von **Bhavabhuti**, dessen Leben wahrscheinlich in die Zeit von 720 n. Chr. fiel. Schon der Prolog ist merkwürdig, weil in demselben so zu sagen vorweggenommen wird, was Shakespeare seinen Hamlet (A. 3, Sc. 2) über das Wesen des Dramas sagen läßt. Der Schauspieldirektor fragt nämlich seinen ersten Schauspieler: „Sag mir mal, welche Eigenschaften verlangen der Tugendreiche, der Weise, der Ehrwürdige, der Gelehrte und der Brahman von einem Drama?" und der Gefragte giebt zur Antwort: „Gründliche Entwickelung der verschiedenen Leidenschaften, Hoheit des Charakters, edlen Ausdruck der Begierden, eine überraschende Fabel und feingebildete Sprechweise." Malati und Madhava sind Julia und Romeo, indisch gedacht. Das Stück schwillt demnach wohl von Leidenschaft, endet aber nicht tragisch, sondern der Student Madhava führt schließlich die Ministerstochter Malati heim. Auch das Schauspiel **Uttara Rama Tscharitra**, welches die Geschichte des Helden vom Ramajana dramatisiert, wird dem Bhavabhuti zugeschrieben und trägt allerdings die Signatur seines Geistes. Sehr treffend hat Klein auf die bedeutsame Betrachtung hingewiesen, welche der Held Rama im Epilog anstellt, indem er, zu den Zuschauern gewandt, nicht nur die vorhin erwähnten dramaturgischen Winke vervollständigt, sondern geradezu das innerste Wesen und die eigentlichste Substanz aller wirklichen und wahrhaften Dramatik bloßlegt mit den Worten:

„Mag dies begeistert Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, mag es erfreuen
Und **reinigen das Herz**, wie Mutterliebe
Jed' Leiden tilgt, und gleich der Ganga Flut
Reinspülen uns von allen unsern Fehlen.
Mag die dramat'sche Kunst mit tiefem Sinn-
Verständnis **die Geschichte schildern und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten.**"

Herkömmlicher Weise, aber in Rücksicht auf Sudraka und Bhavabhuti wohl nicht ganz gerecht, bezeichnet man als die Höhenpunkte der dramatischen Litteratur Indiens die beiden Schauspiele Sakuntala und Vikramurvasi, beide von **Kalidasa** gedichtet. Die **Sakuntala** oder der Erkennungsring, zum erstenmal ins Englische übersetzt durch Jones 1789, aus dem Englischen ins Deutsche durch Forster 1791, wurde von Goethe gepriesen mit dem allzu überschwenglichen Epigramm:

„Willst du die Blüten des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit **einem** Namen begreifen:
Nenn' ich Sakuntala dir und so ist alles gesagt." [15])

Das Stück beginnt nach den Regeln der indischen Dramaturgie mit einem Prolog, einer Verhandlung des Schauspieldirektors mit der Primadonna, der Trägerin der Titelrolle. Der Inhalt des Stückes ist, in Kürze angegeben, dieser.

Sakuntala, die Tochter der Nymphe Menaka und des Königs Viswamitra, wird von dem heiligen Einsiedler Kanwa in seinem geweihten Hain erzogen. Während Kanwas Abwesenheit kommt der birschende König Duschmanta in den Umkreis der Einsiedelei, wo natürlich die Tiere unverletzlich sind. Da er aus Ehrerbietung seinen königlichen Schmuck abgelegt hat, wird er von der Sakuntala als einfacher Reisender empfangen und schenkt ihr zum Dank für den gastfreundlichen Empfang seinen Siegelring. Die Lieblichkeit des Mädchens fesselt den König an den heiligen Ort, er belauscht die Gespräche Sakuntalas mit ihren beiden Gespielinnen und wird von diesen Gesprächen, in welchen sich die anmutigste Unschuld und Naivität offenbart, noch mehr bestrickt. Von seiner Mutter zur Feier eines Festes in die Stadt zurückgerufen, sendet er an seiner Statt seinen hanswurstigen Freund und Begleiter Madhavja, der in dem Stücke das komische Element vertritt und durch mehrere Züge an den edlen Sir John Fallstaff erinnert, und bleibt zurück, um à la Werther in der Einsiedelei umherzuschmachten. Endlich kommt es zwischen ihm und der Geliebten zur Erklärung und sofort wird die Heirat ohne alle Zeremonien vollzogen, wobei der Umstand, daß der König daheim im Palaste bereits mehrere Frauen besitzt, der indischen Sitte zufolge keineswegs hinderlich in Betracht kommt. Der König verläßt seine Gattin, mit dem Versprechen, sie binnen drei Tagen abzuholen, allein inzwischen wird sie von einem bigotten Pilger, welchen sie, in ihr Liebesleid versenkt, nicht mit gebührender Ehrfurcht empfangen hat, verflucht, von ihrem Gatten vergessen zu werden, bis er seinen Ring an ihrer Hand wieder erblicken würde. Der Fluch geht sogleich in Erfüllung, der König vergißt die Geliebte und den neuen Ehebund und versinkt in Melancholie. Nach langem, vergeblichem Harren verläßt Sakuntala die Einsiedelei, und dieser Abschied von der Heimat ihrer Kindheit, der unmöglich zarter und lieblicher gedacht werden kann, ist nach meinem Gefühle der Glanzpunkt des Stückes. An dem Hofe ihres königlichen Gemahls angekommen, wird sie von diesem nicht erkannt, sondern als eine Fremde behandelt, und bemerkt jetzt mit Schrecken, daß der Verlobungsring beim Baden in einem heiligen Flusse sich ihr vom Finger gestreift hat. Voll Verzweiflung entflieht sie dem Hofe, wird von einem frommen Einsiedler aufgenommen, aber bald von Nymphen in den Himmel Indras entführt. Inzwischen hat ein Fischer den verloren gegangenen Ring in den Eingeweiden eines Fisches gefunden und wird mit seinem Funde von der Polizei — (man sieht hieraus, daß dieses sehr notwendige Übel auch in Indien von ehrwürdigem Alter ist) — vor den König gebracht, welchem der Anblick des Ringes plötzlich die Erinnerung an die verstoßene Gattin zurückgiebt. Seiner Sehnsucht nach ihr kommt der Gott Indra zur Hilfe, der ihm seinen geflügelten Wagen sendet, mittels dessen er in die Himmelsburg gelangt, wo er zuerst seinen inzwischen von Sakuntala geborenen Sohn und dann diese selbst wiederfindet, um mit beiden in sein Reich zurückzukehren.

Der Gegenstand des zweiten Dramas, Vikramurvasi (deutsch von Hirzel, Höfer, Bollensen) ist die Liebe der Apsara, d. h. der Meernymphe Urvasi zu dem König Pururava. Dieses Stück, welches besonders um des wunderschönen, in musikalischem Wohllaut dahinflutenden vierten Aktes willen eine Oper genannt werden darf, ist mehr romantischer Natur als die Sakuntala, welche als ein dramatisches Idyll bezeichnet werden kann, und enthält eine Fülle von prächtigen Schilderungen und lieblichen Scenen, in denen wir abwechselnd den Glanz des Hoflebens und die üppige Pracht der indischen Urwälder erblicken. Das Ende ist auch hier versöhnend und heiter, indem das Liebespaar nach mancherlei Prüfungen glücklich vereinigt wird.

Kalidasa gilt auch für den Verfasser des Schauspiels Malavika und Agnimitra (deutsch von Weber), in welchem eine sehr verwickelte Familiengeschichte dramatisiert ist; allein sowohl die Form als der Inhalt, welcher weit spätere Sitten schildert, machen die Angabe sehr zweifelhaft. Schließlich sei noch auf eine der eigentümlichsten Hervorbringungen der indischen Dramatik hingewiesen, welche mit den Moralitäten der mittelalterlich-europäischen Bühne, wie mit den Autos Lopes und Calderons große Ähnlichkeit hat. Es ist das theologisch-philosophische Schauspiel Prabodha-Chandrodaja, d. i. der Erkenntnis Mondaufgang oder der Vernunft Mondaufgang (deutsch von Goldstücker und von Hirzel), von Krishna-Misra, von welchem man nicht bestimmt zu sagen weiß, ob er im 7. oder 11. und 12. Jahrhundert n. Chr. gelebt habe.

Indische Tempel zu Mahavellipure.

Es ist eine dramatisierte Allegorie, wie schon die Namen der darin auftretenden Personen (Sinnenlust, Irrtum, Hochmut, Ketzerei, Verführung, Offenbarung, Religion, Zorn, Geiz, Verstand, Mitleid, Wissenschaft, Nachdenken, Begriff u. s. w.) darthun, und schließt mit der Hochzeit des Verstandes mit der Offenbarung. Man sieht, das Hexeneinmaleins der Schleiermacherei ist von altem Datum und wurde nicht erst in Berlin erfunden.

Die Lehrdichtung.

Schon in den alten indischen Epen, so wie sie jetzt vorliegen, nimmt das lehrhafte Element einen sehr breiten Raum ein, und bei dem starken beschaulichen Zug des indischen Charakters mußte die didaktische Poesie frühzeitig auch eine selbständige Ausbildung finden. In der That hat sie sich neben den übrigen Dichtungsarten eine sehr bedeutende Stellung und Geltung zu verschaffen gewußt, teils in der Form lyrischer Gnomik, teils in der des Tierepos und der Fabel auftretend. Ein höchst graziöses, mit der Begeisterung des Witzes geschriebenes, bewußt ironisches Werk indischer Gnomik sind die Sprüche des Bhartrihari (teilweise verdeutscht von Höfer), wogegen

aus des Sankara Acharja Gedicht Der Hammer der Thorheit (Höfer II, 149) die ganze Energie indischer Weltverachtung asketisch predigt.[16]) Die Inder besitzen verschiedene Sammlungen von Spruchdichtungen. Etwas näher wollen wir uns das berühmte indische Fabelwerk ansehen, in welchem man wahrscheinlich die Urquelle aller Tierepik und Fabeldichtung alter und neuer Zeit zu erkennen hat. Es springt von selbst in die Augen, daß kein Volk so geeignet gewesen, das Tierepos zu ersinnen, wie die Inder es waren, welchen ja infolge ihres pantheistischen Glaubens die ganze Tierwelt als vernünftig handelnd erschien. Deshalb werden in den indischen Fabelwerken die Tiere durchaus als mit menschlichen Eigenschaften begabt dargestellt, und insofern sind diese Fabeln bedeutend verschieden von den sogenannten äsopischen, in welchen bekanntlich jedes Tier seinem tierischen Charakter gemäß aufgefaßt wird. Vielleicht aber müssen wir annehmen, daß die indische Tierfabel von Anfang an vorsätzlich Ironie und Satire anschlug, welche Annahme sehr an Gewicht gewinnt, wenn uns z. B. ein Tiger vorgeführt wird, der in seinem Alter zu frömmeln und zu möncheln anfängt, oder eine die Vedas studierende Katze oder ein diebischer, schmarotzender Sperling als Brahman. Zu betonen ist auch noch, daß die dialogische Form der indischen Fabeln höchst wahrscheinlich einen großen Einfluß auf die Gestaltung des Dramas ausgeübt hat. Mit diesem haben die Fabelwerke auch den polemisierenden, ironischen Ton gegen die Frömmler, Heuchler und Pfaffen gemein. Dem Alter nach ist von den uns bisher bekannt gewordenen indischen Fabelwerken das Pantschatantra, d. i. fünf Sammlungen oder Bücher, als das erste anzusehen.[17]) Es wurde im fünften Jahrhundert n. Chr. verfaßt und soll zum Verfasser den Vishnusarma haben. Aus diesem Werke ging der weit berühmtere Hitopadesa, d. i. freundliche Unterweisung (deutsch von M. Müller und von Schönberg) hervor, von welchem Schlegel und Lassen eine Ausgabe des Originaltextes geliefert haben. Der Inhalt dieser Fabelwerke ist nachher in alle Sprachen übergegangen. In der persischen Bearbeitung wird als der Verfasser Bidpai angegeben, welcher Name eine Übersetzung des indischen Vidjaprija d. h. Freund der Wissenschaft, sein soll. Wahrscheinlich ist dieser Bidpai eine ebenso fabelhafte Person wie Lokman und Äsop.

In Europa wurden diese orientalischen Fabeln, welche jedenfalls einen Schatz von Weisheit enthalten und denen Komik und sogar Humor keineswegs fehlen, zuerst durch die lateinische Übersetzung bekannt, welche Johannes von Kapua 1262 mit Zugrundlegung der hebräischen Version, die von dem Rabbi Joel herrührt, besorgte. Deutschland erhielt die erste, nach der soeben erwähnten lateinischen gefertigte Übersetzung durch Veranstaltung des wirtembergischen Herzogs Eberhard im Bart, der sie im Jahre 1480 auf seine Kosten unter dem Titel „Buch der Byspel der alten Weisen" drucken ließ. Das Buch fand den außerordentlichsten Beifall, wurde binnen fünf Jahren viermal aufgelegt und blieb lange Zeit die Lieblingslektüre des Volkes.

Die Fabelpoesie Indiens verlief aber zuletzt in ein uferloses Fabulieren, welches, mehr und mehr alles höheren Gehaltes sich entschlagend, nur noch auf Unterhaltung abzweckte. Diese Märchendichtung, als deren Hauptleistung das Vrihat-Katha (d. i. die große Erzählung) des Somadeva sich hervorthut (Bd. 1—5 deutsch von Brockhaus), wird von den Hindus sehr hochgeschätzt; ja, das genannte Märchenwerk steht bei ihnen in nicht geringerem Ansehen als die beiden alten Nationalepen. Wir dagegen vermögen darin nur die völlige Veraltung und Auflösung der Sanskritlitteratur

zu erblicken, welche mit dem allmählichen Absterben der Sanskritsprache im 10. und 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung immer mehr in Schwulst und geschmackloses Kompilieren verfiel und zuletzt unter ganz kindischem Märchenlallen erlosch.

Das Sanskrit ist aber nicht zur „toten" Sprache geworden, ohne verschiedene Töchter- und Enkeltöchtersprachen hinterlassen zu haben. Die jetzt in Indien, d. h. im eigentlichen Indus- und Gangesland geredeten und geschriebenen Sprachen verhalten sich zu ihrer sanskritischen Stammmutter ungefähr so, wie die modern-romanischen Idiome zum Latein sich verhalten. Vorragend unter den lebenden Sprachen Indiens ist das „Bengali", welches schon seit Jahrhunderten einer reichen Litteratur sich erfreut. Zierden derselben waren im 16. Jahrhundert die Dichter Makunda Ram Chakravarti und Kirtibas Ojha, welcher das Ramajana ins Bengali übertrug, während im 17. Jahrhundert Kasi Ram Das es unternahm, das Mahabharata zu bengalisieren. Im 18. Jahrhundert sodann standen Ram Prasad Sen und Bharat Chandra Rai als gefeierte Bengali-Poeten da. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, allwo sich übrigens die Einflüsse der europäisch-englischen Kultur und Litteratur auf die indische immer bemerkbarer machten, hat eine gelehrte Brahmanin, Damabhai, als Dichterin und Improvisatorin im Sanskrit großes Aufsehen erregt. Der Parse C. Munksooh, Übersetzer des Firdusi und europäischer Dichtungen ins Indische, wird als bedeutendster indischer Dichter der Gegenwart gerühmt.

Von neuester indischer Dichtung ist bis dahin nicht viel bekannt geworden. Über das Drama wird berichtet, daß es seine Stoffe meist aus der Welt der Zaubermärchen nehme und daß die lustige Person als Hofnarr mit dessen Pflichten und Rechten nicht fehlen dürfe; somit wird es meist zu den schon erwähnten „Yatras" gehören, die hauptsächlich brahmanische Priester zu Verfassern haben.

Ägypten.

Bis zum 19. Jahrhundert ist bekanntlich die Schilderung, welche Herodot vom alten Ägypten entworfen hat, die Hauptquelle alles Wissens von diesem Lande gewesen. Ergänzend traten hinzu die Berichte, welche sich bei Diodor, Strabon und Plutarch, sowie in des Kirchenvaters Klemens von Alexandrien Allerlei (στρώματα) vorfanden. Die römischen Autoren, wo sie von Ägyptischem handeln, schöpften schon aus zweiter und dritter Hand. Bei dem Chronographen Julius Afrikanus, welcher im 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung lebte, finden sich auch die wenigen Bruchstücke, die uns von dem berühmten Geschichtswerke des Ägypters Manetho (Ma-n-Thoth) gerettet sind. Manetho hatte bekanntlich um 250 v. Chr. zu Sebennytos als Priester gelebt und hatte es unternommen, eine Geschichte seines Landes nach den Akten der Tempelarchive in griechischer Sprache zu schreiben.

Was uns das Altertum über Ägypten mangelhaft und lückenvoll überlieferte, ist nun durch die moderne Forschung ergänzt, bestätigt oder berichtigt, tiefer begründet und erweitert worden.[18]) Viele Jahrhunderte hindurch hatte die steinerne Poesie der unverwüstlichen Denkmäler Ägyptens zu den nachgeborenen Geschlechtern ihre stumme Sprache gesprochen, ohne verstanden zu werden; da öffnete im Jahre 1798 der aben-

teuerliche Seezug Bonapartes nach dem Lande der Pharaonen dem Verständnis eine neue Bahn. Die gelehrte Expedition, welche der kriegerischen beigegeben war, hat im Lande des Nils dauerndere Eroberungen gemacht als diese. Mittels der koptischen Sprache, welche, in einer Bibelübersetzung und einigen liturgischen Büchern erhalten, zur altägyptischen etwa sich so verhält, wie die französische, italienische oder spanische sich zur Sprache Ciceros, gelang es, wie jedermann weiß, zuerst dem Franzosen Champollion, zur Entzifferung der Hieroglyphen, der Bilderschrift von Altägypten, vorzuschreiten. Seither sind, dank den Bemühungen einer ganzen Reihe von Ägyptologen, die unvergänglichen Urkunden, welche vor Jahrtausenden den Monumenten des schwarzen Landes — Chemi, d. i. das schwarze, nannten die Ägypter ihr Heimatland — eingegraben wurden, sowie die Papyrusrollen, welche fromme Hände den Mumien mit in die Gräber gaben, lesbar, und die Malereien, womit Tempel- und Grabkatakombenwände bedeckt waren, erklärbar geworden.

Demnach befinden wir uns jetzt in dem Besitze von primären Quellen, welche in Verbindung mit den sekundären, die in den Schriftwerken der Griechen und Römer fließen, eine wirkliche Aufhellung der Geheimnisse Ägyptens, von welchen so viel gesagt und gesungen worden, möglich machen. Vieles ist dafür bereits geschehen, und die Ergebnisse für die politische Geschichte, sowie für die Kultur- und Sittenhistorie sind sehr bedeutend. Wir haben jetzt eine Vorstellung von dem Uralter der ägyptischen Zivilisation. Vielleicht sogar ist sie die älteste auf Erden gewesen und hat am Nil die menschliche Kulturarbeit überhaupt ihre ersten großen Triumphe gefeiert. Jedenfalls sind von Ägypten die bedeutsamsten zivilisatorischen Anregungen in die Nachbarländer ausgegangen, auch nach Hellas hinüber. Schon liegt zu deutlicher Überschau das politische und soziale, das religiöse und gesellige, das wissenschaftliche und künstlerische Leben und Thun der alten Ägypter vor uns, und wir wissen namentlich, daß in den Tempelhallen am Nil der menschliche Gedanke vor Jahrtausenden mit außerordentlicher Kühnheit und Energie die große Rätselfrage nach des Menschenlebens Sinn und Frommen zu beantworten unternommen hat. Der theologische Dämon Altägyptens und der philosophische Genius Altindiens lassen in der abendländischen Gedankenwelt bis zum heutigen Tage herab überall ihre Flügelschläge hören.

Die bisher vollzogenen Entzifferungen hieroglyphischer Inschriften und Papyrusrollen geben der Ansicht und Behauptung, daß die Ägypter zahlreiche Litteraturwerke theologischen, liturgischen, astronomischen, geschichtlichen und naturgeschichtlichen Inhalts besessen haben mußten, eine hinlänglich feste Basis. Die wichtigste der Papyrusrollen ist das sogenannte „Totenbuch". Sein vollständigster Text, 165 Kapitel enthaltend, wird in Turin aufbewahrt. Eine korrekte Ausgabe desselben machte sich der schweizerische Ägyptologe Naville zur Lebensaufgabe; Bruchstücke daraus verdeutschten Brugsch und Stern. Immerhin ist die bisher gewonnene dichterische Ausbeute doch sehr gering, quantitativ wie qualitativ. Allerdings steht stark zu vermuten, daß ein Volk von dem Kulturgrade, wie die Ägypter ihn erreichten, auch Dichter und poetische Schriftwerke hervorgebracht habe, und es läßt sich, insbesondere auf Grund bildlicher Darstellungen, mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es im alten Ägypten nicht nur eine gesellige Lyrik, sondern auch eine die Thaten der Götter und der großen Pharaonen feiernde Epik und vielleicht nicht minder eine liturgische, den Mysterienspielen unseres Mittelalters ähnliche Dramatik gegeben habe. Aber vorerst sind das doch

nur Vermutungen und Annahmen, und alles, was uns bislang von dem altägyptisch-poetischen Litteraturschatz überkommen oder zugänglich geworden ist, besteht aus mehr oder minder vollständigen Liedern und Liederchen (Trinkliedern und Liebesliedern), didaktischen Sentenzen und Märchen; von letzteren — bei den Ägyptern sehr beliebt — hat Maspero Übersetzungen ins Französische gegeben (1889). Eine Anzahl von auf uns gekommenen Hymnen läßt erraten, daß am Nil eine religiöse, zunächst Kultzwecken dienende Lyrik eifrig gepflegt worden sei. Der ästhetische Wert derselben ist freilich,

Chetaschlacht. Relief nach dem Gedicht Pentaurs am Reichstempel zu Karnak.

soweit sich aus den vorliegenden Proben darauf schließen läßt, ein sehr untergeordneter. Denn diese Lieder sind fast nur aus Anrufungen und Ausrufungen zusammengesetzt, gebetformelhaft, ohne Gefühlsschwung und ohne Bilderglanz, wie z. B. das von Dümichen wortgetreu übersetzte Fragment eines an den Nil gerichteten Hymnus:

„Anbetung dir, o Nil!
Der du dich offenbart hast diesem Lande,
In Frieden kommend, um Ägypten zu beleben.
Verborgner, der du bringst, was finster ist, zum Licht,
Wie deinem Willen immer es beliebt.
Der du die vom Sonnengott erschaffnen Fluren
Mit Wasser überziehst,
Um zu ernähren die gesamte Tierwelt,

Du bist es, der das Land tränkt überall,
Ein Pfad des Himmels, du, in deinem Kommen,
Gott Seb, des Brotes Freund,
Gott Nepera, Getreidespender,
Gott Ptah, der hell macht jede Wohnung."

Am seelvollsten ist eine Totenklage der Isis um Osiris (deutsch von Brugsch). Darin atmet elegische Stimmung, ohne jedoch zu vollem Ausdrucke gelangen zu können. Hinsichtlich der dichterischen Form läßt sich der Parallelismus der Glieder oft, dann und wann auch Alliteration bemerken.

Was die Dramatik angeht, so will Brugsch den Beweis für ihr Vorhandensein insbesondere aus den Bildern und aus dem Texte des „Totenbuches" erbringen. Andere sehen dieses Totenbuch für „eine Art von philosophisch-didaktischem Gedicht" an. — Spuren von altägyptischer Epik wollte man in dieser Inschrift auf König Ramses III. finden:

„Der König war wie ein Löwe,
Sein Brüllen in den Bergen ließ die Ebne zittern.
Wie die Ziegen vor dem Stiere zittern,
So flohen die Feinde vor dem Helden!
Seine Schützen durchbohrten die Feinde
Und seine Rosse waren wie Sperber.
Er trägt das Land mit der Kraft seines Rückens und seiner Lenden,
Und der Geist der Sonne ist geoffenbart in seinen Gliedern.
Das reine Volk gedeiht im Glanze seiner Strahlen
Und vermehrt sich an Männern und Weibern.
Der Herr der Stärke spendet Leben wie die Sonne,
Seine Glieder leuchten über dem Lande wie die Sonne."

Ein größeres Bruchstück aus einer altägyptischen Kriegschronik hat J. Lauth (Beil. zur Allg. Zeitung 1870, Nr. 271—72) entziffert und verdeutscht. Der Stil desselben erhebt sich mitunter zur epischen Malerei. Es ist von dem „Schreiber" Pentaur (Pentenveri) einem unbekannten Dichter nachgeschrieben und schildert die kriegerischen Großthaten, welche der Pharao Ramses Miamun (der Sesostris der Griechen) in Syrien und Mesopotamien vollbrachte. Zwei Stellen aus dieser Art von „ägyptischem Epos" mögen hier stehen. In der ersten erzählt der „Schreiber" also: „Der elende verworfene Häuptling vom Chetalande hielt sich in der Mitte seiner Soldaten; er wagte nicht, sich dem Kampfe auszusetzen, weil er Se. Majestät fürchtete; aber er ließ Bogenschützen und Streitwagen vorrücken, zahlreicher als der Sand. Je drei Mann standen auf einem Wagen, vereint mit Kriegern, die in allen Waffengattungen geübt waren. Siehe! da machten sie aus Kadesch, wo sie im Hinterhalte gelegen, eines Ausfall auf die Südseite und drängten die Mannschaft des Ra gegen das Zentrum, während sie noch im Aufmarsch begriffen und aus Unkenntnis nicht gefechtsbereit war. Deshalb mußten die Bogenschützen und Streitwagen des Königs vor ihnen zurückweichen. Nun aber hatte Se. Majestät erst im Norden der Stadt Kadesch Halt gemacht, und zwar auf dem westlichen Ufer des Arunta. Als er Nachricht über das Vorgefallene empfing, siehe! da erhob sich Se. Majestät wie sein göttlicher Vater Menthu; er ergriff seine Waffen und legte sich den Brustharnisch an, gleichend dem Bal in seiner schrecklichen Stunde. Die Hauptrosse, welche Se. Majestät fuhren, „Thebens Triumph" und „die befriedigte Siegesgöttin" genannt, wurden aus dem kgl. Marstalle herbeigeführt. Der König eilte vorwärts und drang mitten unter die Reihen dieser verworfenen Chetas." — In der zweiten Stelle wird Se. ägyptische Majestät redend eingeführt: „Dem Kriegsgotte gleich

schleudere ich mit der Rechten meine Pfeile, zerschmeiße ich mit der Linken die Feinde: ich bin vor ihnen wie Bal in seiner schrecklichen Stunde. Die 2500 Streitwagen, die mich umringen, werden in Trümmer zerbrochen vor meinem Gespanne, nicht einer aus ihnen findet seine Hand, um wider mich zu kämpfen: das Herz fehlt in ihrer Brust und die Furcht entnervt ihre Glieder; sie wissen nicht mehr ihre Pfeile zu entsenden und finden nicht mehr Kraft genug, ihre Lanzen zu halten. Ich stürze sie ins Wasser, wie sich hineinwirft das Krokodil; sie liegen auf ihrem Angesichte, einer über dem andern, und ich wüte in ihrer Mitte. Ich will nicht, daß ein einziger hinter sich blicke, noch daß ein anderer sich umwende; derjenige, welcher fällt, wird nicht mehr aufstehen." G. Ebers hat den Dichter Pentaur zum Helden seines antiquarischen Romans Uarda gemacht.

Babylonien und Assyrien.[19])

Der Völkername der Semiten ist bekanntlich auf die biblische Überlieferung von Noah und seinem Sohne Sem zurückzuführen. Die fünf Söhne Sems sollen die Stammväter der semitischen Völkerstämme gewesen sein. Im Altertum waren als solche genannt und anerkannt die Babylonier, Assyrer, Chaldäer, Syrer, Armenier, Kappadoker, Lyker, Kanaaniter, Hebräer, Araber, Phöniker und deren Sprößlinge, die Punier oder Karthager. Faßt man die Wohnsitze dieser Völkerfamilie ins Auge, so ergiebt sich, daß die Semiten, von den phönikischen Kolonien abgesehen, von der Südspitze Arabiens bis zum Kaspiameer hin saßen. Unter den Bewohnern dieser weiten Länderstrecke gab sich aber inbetreff der Kultur, Religion, Beschäftigung, Staatsverfassung und Sittenzustände eine große Mannigfaltigkeit kund. Darum hat man in neuerer Zeit gegen die Annahme einer gemeinschaftlichen Abstammung dieser Völker starke Bedenken erhoben. Dieselben sind aber nicht von solchem Gewichte, daß der Glaube an die semitische Stammesgemeinschaft aufgegeben werden müßte, obzwar nicht zu leugnen ist, daß diese Völkerschaften, eingekeilt zwischen die eranisch-arische und die ägyptisch-äthiopische Völkerfamilie, häufigen Berührungen und demnach auch häufigen Einflüssen von beiden Seiten her nicht zu entgehen vermochten. Die Einwirkungen der verschiedenen Rassen und Nationen auf einander sind ja, zum Heile der menschlichen Kulturarbeit, überhaupt allzeit und überall, wennschon nicht immer deutlich nachweisbar, viel häufiger und bedeutender gewesen, als Rassehochmut und Nationaldünkel zugestehen wollen.

Nur die Minderzahl der semitischen Völkerstämme hat sich an der weltlitterarischen Thätigkeit beteiligt oder wenigstens hat nur die Minderzahl ein Schriftentum geschaffen, dessen Gehalt und Umfang ihm litteraturgeschichtliche Bedeutung gaben und geben. In dieser Hinsicht standen und stehen die Hebräer und die Araber ihren sämtlichen Stammesbrüdern weit voran. Indessen hat der rastlose Forschungseifer des 19. Jahrhunderts den Nachweis erbracht, daß auch andere Semitenstämme zu ihrer Zeit in dem weltlitterarischen Konzert Stimmen gehabt haben. Den Nachhall von solchen hat man in jenen Euphrat- und Tigrisgegenden aufgestört, allwo an die Namen der Städte Ninive und Babylon etliche der ältesten Erinnerungen des Menschengeschlechtes sich knüpfen. Daß jene Ebenen und Thalgebreiten an den Ufern der beiden mesopotamischen Ströme mit zu den ältesten Wohnstätten des Menschengeschlechtes gehörten, steht

zweifellos fest. F. Hommel (Geschichte Babyloniens-Assyriens, 1885, S. 4) behauptet sogar rundweg: „Die Weltgeschichte, so weit wir sie überhaupt zurückverfolgen können, beginnt in Babylonien.“ Eine zahlreiche Bevölkerung beutete die Triebkraft des humusreichen Bodens aus, und schon während der ersten Jahrhunderte des 2. Jahrtausends vor Christus hatten die Bewohner von Sinear, wie die Hebräer das Land nannten, zu einem Bildungsgrade sich emporgearbeitet, welcher mit dem Ägyptens wetteifern konnte. Waren doch auch am Euphrat und Tigris vielfach ganz dieselben Hebel der Kultur thätig wie am Nil. Denn hier wie dort diente die systematische Nutzbarmachung der reichen Wasserkräfte zur Grundlage des ackerbaulichen, sozialen, technischen und künstlerischen Fortschritts. Die Babylonier und Assyrer entwickelten aber ihre Kultur nicht selbständig aus sich allein, besonders auch ihre litterarische, sondern übernahmen sie zu einem guten Teile von dem uralten Kulturvolke der Akkado-Sumerier im Südosten und Nordwesten ihres Gebietes, welches Volk dann seine Herrschaft an die semitischen Babylonier und Assyrer verlor.

Keilschrift auf einem Ziegel aus Erech. Nach Perrot-Chipiez, Assyrie.

Das Schicksal von Ninive und Babel bezeugt großartig die Eitelkeit menschlicher Herrlichkeit. Seit 2400 Jahren war das prächtige Ninive untergegangen, versunken, verschollen, so verschollen, daß sogar der Platz, wo die Stadt gestanden, den Umwohnern unbekannt gewesen. Der Ort, wo Babel gestanden, deren Pracht zu den Wundern der alten Welt gehört hatte, war allerdings bekannt geblieben; allein der Platz war zu wüster Wildnis geworden, welche nur mittels der riesigen Masse von Backsteinen und Scherben, womit zu beiden Seiten des Euphrats der Boden meilenweit besät ist, vom vormaligen Dasein der alten Wunderstadt Zeugnis gab. In dieser Öde nun haben die seit 1843 durch Botta und Layard veranstalteten Ausgrabungen und gemachten Funde der sprachlichen und geschichtlichen Forschung eine neue Domäne erworben. Etwa fünf Wegstunden von Mosul entfernt, nahe der Mündung des Zab in den Tigris, auf einer vor Jahrtausenden von Fruchtbarkeit strotzenden, jetzt aber schon seit Jahrhunderten verwilderten, baumlosen Ebene, deren Eintönigkeit nur durch einen da und dort aufragenden Erdhügel unterbrochen wird, haben die Nachsuchungen und Aufgrabungen begonnen und namentlich in der Nähe der elenden Beduinendörfer Nimrud, Khorsabad und Kujundschik überraschende Resultate erzielt. Massenhafte Über-

reste weithingedehnter Paläste und Kunstwerke höchst eigentümlichen Stils wurden von dem Schutt, welchen mehrere Jahrtausende auf sie gehäuft, befreit und der archäologischen, sprachlichen und historischen Untersuchung bloßgelegt. Für das älteste der bis jetzt entdeckten und aufgegrabenen Denkmäler gilt der große sogenannte Nordwestpalast von Nimrud, als dessen Erbauer die Inschriften den König Assarakbal (zwischen 900 bis 800 v. Chr.) nennen. Die bei Kujundschik und Khorsabad bloßgelegten Bauwerke sind nicht nur mit zahllosen Inschriften bedeckt, sondern sie enthielten auch in eigens dafür bestimmten Räumen ganze Bibliotheken, d. h. Alabasterplatten und Thontafeln von verschiedener Größe, auf welchen in Bildern und in Keilschriftzügen die Denkwürdigkeiten des alt- und neuassyrischen Reiches verzeichnet sind. Wetteifernd und mit großen Erfolgen haben sich englische, französische und deutsche Sprach- und Geschichteforscher (Rawlinson, Smith, Vaux, Talbot, Lenormant, Burnouf, Sayce, Oppert, Grotefend, Lassen, Benfey, Brandis, Niebuhr d. J., Schrader, Hommel, Haupt u. a.) an die Entzifferung und Erklärung dieser eigenartigen Schriftdenkmäler gemacht.

In litterarischer Hinsicht ist nun unter den gelungenen Entdeckungen und Entzifferungen insbesondere die von Wert, welche den Beweis erbringt, daß, was bis dahin bestritten worden, auch die Semiten außer Legenden und Fabeln ein Epos geschaffen haben, das unsere Gelehrten Nimrod-, Izdubar — Nimrod-, oder Gilgamos-Epos nennen. Dieser Beweis ist die aus der Keilschriftenbücherei des Königs „vom Lande Assur" Asurbanihabal (Sarbanapal, 667—625 v. Chr.) stammende, zuerst von Fox Talbot (1865) untersuchte, mit Miniaturkeilschrift bedeckte Thontafel, welche in den aufgegrabenen Palasträumen von Ninive gefunden wurde und deren Text mit beigefügter Verdeutschung Schrader (Die Höllenfahrt der Istar, ein altbabylonisches Epos, nebst Proben assyrischer Lyrik) 1874 veröffentlicht hat. Die Form dieses epischen Bruchstückes, für dessen Entstehung selbstverständlich ein weit höheres Alter als die Zeit des genannten Königs angenommen werden muß, ist jene rhythmische Gliederung der einzelnen Sätze, welche als „Parallelismus" der Satz-, beziehungsweise der Versglieder den alten Semiten und namentlich auch den Hebräern eigentümlich gewesen ist. Der Inhalt ist allem nach nur ein Bruchstück eines größeren Ganzen, eine Episode aus einem epischen Cyklus, welcher den großen Mythenkreis von dem Sonnenheros Izdubar behandelte und zu welchem auch wohl die chaldäische Sintflutlegende gehörte. Unsere Episode nun stellt dar, wie die Mondgöttin (Liebesgöttin) Istar (Astarte) aus Gram und Zorn, ihre glühende Liebe zum Izdubar von diesem verschmäht zu sehen, in die Unterwelt hinabfährt.

„Unter allen Umständen haben wir es bei diesem epischen Stücke mit einem Litteraturprodukte zu thun, welches zu den ältesten Überbleibseln des gesamten semitischen Schrifttums gehört und seiner Niederschrift nach jedenfalls mit den frühesten Stücken des Alten Testaments auf einer Linie steht. Wer der Mann war, der die Sagen in die vorliegende Form brachte, ob es überhaupt einer, ob es mehrere waren, darüber wissen wir ebensowenig etwas, wie über die Verfasser der großen urgeschichtlichen Darstellungen der Israeliten." (Schrader a. a. O. 67.)

Geist und Ton dieser uralten Epik lassen sich schon aus den Eingangssätzen der Dichtung erkennen:

„Nach dem Land ohne Heimkehr, dem fernen, dem Gebiete der Verwesung,
Istar, Sins Tochter, ihren Sinn (fest)
Richtete, und die Tochter Sins (richtete ihren) Sinn

Nach dem Hause der Verwesung, der Wohnung Irkallas,
Nach dem Hause, dessen Eingang ist ohne Ausgang,
Nach dem Pfade, dessen Weg ist ohne Rückkehr,
Nach dem Hause, dessen Eingang des Lichtes beraubt ist,
Einem Orte, da Staubes Menge ihre Nahrung, ihre Speise Lehm,
Wo Licht nimmer geschaut wird, wo im Düstern sie wohnen,
Geister (?) gleichwie Vögel die Gewölbe durchschwirren,
Auf der Thüre und ihrem Getäfel dicker Staub." (Schrader.)

Daß unter den Semiten am Euphrat und Tigris der epischen Dichtung die lyrische nachtrat oder zur Seite ging, ist aus den ausgegrabenen Keilschrifttexten ebenfalls dargethan. Was von dieser assyrischen Lyrik bislang bekannt geworden, zeigt die semitische Stammverwandtschaft der mesopotamischen Völker mit dem israelitischen deutlich auf. Denn wie bei diesem, so waren auch bei jenen die lyrischen Ausströmungen der Menschenseele vorzugsweise religiöser Natur und die augenscheinliche Ähnlichkeit der assyrischen Gebet-, Hymnen- und Spruchpoesie mit der hebräischen legt unwidersprechliches Zeugnis ab für die religionsgeschichtliche Thatsache, daß der ursprüngliche Gottesbegriff und der ursprüngliche Gottesdienst der ganzen Semitenfamilie einer und derselbe gewesen. Niemand kann den Psalmenton in diesen drei kurzen Proben assyrischer Lyrik, einem Gebet, einem Hymnus und einem Lehrsatz, verkennen:

„Gott du mein Schöpfer,
Meine Arme ergreife,
Meines Mundes Hauch leite,
Meine Hände, sie leite,
O Herr des Lichts!"

„Dein hehres Gebot:
„„Wer will (mich) belehren?
„„Wer will es (mir) gleichthun?""
Unter den Göttern, deinen Brüdern,
Deines Gleichen hast du nicht!"

„Der nicht fürchtet seinen Gott,
Wird dem Rohr gleich abgeschnitten.
Wer die Istar nicht verehrt,
Dessen Körperkraft dahinsiecht.
Gleich dem Stern des Himmels zieht er ein den Glanz,
Gleich Wassern der Nacht verschwindet er." (Schrader.)

Judäa.[20])

Falls man sich von den Gestaden des Ganges und des Nils unmittelbar zu den Ufern des Jordans wenden würde, von den Indern und Ägyptern zu den Hebräern, so wäre das ein Sprung in einen schroffen Gegensatz hinein. Denn verraten die ägyptische und die indische Religion, zeigt die Poesie der Hindus die überschwengliche Phantastik des Polytheismus, so tritt uns dagegen im religiösen Anschauen und Glauben der Hebräer und nicht minder in ihrem litterarischen Schaffen, wie dasselbe in der Bibel vorliegt, die kraftvollste und folgerichtigste Erscheinung des Monotheismus entgegen, welche der alte Orient zu erzeugen vermochte. Dieser Monotheismus, diese Verehrung des einen Gottes ist der Nerv des Hebräismus überhaupt und das schaffende, bewegende Prinzip der hebräischen Litteratur insbesondere. „Horch auf, Israel, Jahve

ist unser Gott, Jahve allein!“ (Deuteron. 6, 4.) „Jahve, er, der Gott im Himmel oben und auf Erden unten, und sonst keiner mehr!“ (Deuteron. 4, 39.) „So spricht der Herr: Ich bin der erste und bin der letzte und außer mir ist kein Gott!“ (Jesaia 44, 6.) Die ganze Bibel, die wir hier natürlich nicht vom theologischen, sondern vom allgemein menschlichen und vom litterarischen Standpunkt aus betrachten, ist eigentlich bloß eine Umschreibung, eine in tausenderlei Wendungen sich immer wiederholende Umschreibung dieses Satzes. Denn weil hier alles ausgeht von Jahve und alles zurückkehrt zu Jahve, weil der Strom der poetischen Äußerung fast ausschließlich dem Quell des Glaubens an den einen Gott entspringt, muß sich eine gewisse Einförmigkeit geltend machen, welcher wohl auch die eigentümliche Erscheinung auf Rechnung zu setzen ist, daß die hebräische Sprache einen spezifischen Unterschied zwischen prosaischer und poetischer Form nicht kennt. Denn das bekannte „Ebenmaß der Satzglieder“ (Parallelismus membrorum) formiert doch nicht so fast einen materiellen, als vielmehr nur einen ideellen Rhythmus, den man ganz richtig als „Gedankenrhythmus“ bezeichnet hat. Zudem ist dieser Parallelismus nicht nur dem poetischen Stil, sondern auch dem prosaischen eigen.

Säule des Königs Mesa von Moab.
Älteste semitische Schrift.
Louvre, Paris.

E. Meier, welchem wir die erste von theologischen Voraussetzungen durchaus freie Geschichte der hebräischen Nationallitteratur (1856) verdanken, ist hierüber abweichender Ansicht. Er giebt zwar zu, daß sich ein nach Quantitäten bestimmtes Silbenmetrum im Hebräischen nicht nachweisen lasse. Dennoch aber besitze die hebräische Poesie, namentlich die Lyrik, eine sie von der Prosa unterscheidende, rhythmisch gegliederte und gebundene Form. Dieses rhythmische Zeitmaß, dieser musikalische Takt werde im Hebräischen wie im Deutschen durch den Accent bezeichnet. Jede Verszeile enthalte zwei betonte Silben, denen immer zwei und mehr unbetonte Silben vorhergehen oder nachfolgen können. Der Takt und das qualitative Maß einer solchen Verszeile entspreche im allgemeinen einem Doppeljambus und dessen Umkehrungen. Bikell seinerseits — Metrices biblicae regulae exemplis illustratae, 1879, Carmina veteris testamenti, 1882 — Dichtungen der Hebräer, zum erstenmal im Versmaße des Urtextes übersetzt, 1882 — will die „Entdeckung“ gemacht haben, daß „die hebräische Poesie sich in Strophen, einschließlich Distichen, bewegt, deren Zeilen Silbenzählung und regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben zeigen.“ Betonte und unbetonte Silben wechseln regelmäßig ab, so daß demnach die prosaische Ausdrucksweise nur durch gehobene Diktion zur poetischen würde. — An die allbekannte Thatsache, daß Herder es gewesen, welcher durch sein Sturm- und Drangbuch *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774) und durch seine klassische Schrift *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1783) zuerst einer richtigen Würdigung und Wertung der biblischen Schriften und der Erscheinungsformen des hebräischen Schönheitsideals die Bahn gebrochen und die Wege gewiesen hat, brauche ich kaum zu erinnern.[21])

Die hebräische Litteratur ist durchaus *national*, und da die Überzeugung eines unmittelbaren Beherrschtwerdens der Nation durch Jehova (oder besser Jahve) die

Wurzel des hebräischen Nationalbewußtseins war, so konnten die litterarischen Erzeugnisse dieses Volkes, wie schon vorhin angedeutet worden, der überwiegenden Mehrzahl nach nichts anderes sein als Vermittelungsversuche zwischen dem Gott und seinem erwählten Volke, ein theokratischer Kodex, der unaufhörlich den Glauben predigte, den Gehorsam gebot und von einzelnen, bald mehr bald weniger entschieden laut werdenden skeptischen Anfällen immer wieder zur Orthodoxie zurückbog. Nun war aber der Gott der Kinder Israels vor allem ein Gott des Schreckens und des Zorns, der weniger geliebt, als mit Furcht und Zittern verehrt sein wollte; ein Gott, der schrecklich eifersüchtig über seine Rechte wachte, eine chinesische Mauer der Absonderung um sein Volk gezogen wissen wollte und bei der geringsten Anwandlung desselben, sich dem üppigen Götterdienste, der ausschweifenden Natursymbolik ihrer Nachbarn hinzugeben, mit Blitz und Donner dreinwetterte. Dadurch ward auf die Phantasie der Hebräer (und die Phantasie ist denn doch der Urgrund aller Dichtung) ein gewaltiger Dämpfer gesetzt. Sie durfte sich nicht in mythologischen Spielen ergehen, sie war unerbittlich auf den einen und einzigen Gott angewiesen und von diesem durfte sie nicht einmal ein Bild schaffen, welches klar und plastisch vor das Auge getreten wäre.

Dieser Umstand machte das Entstehen eines hebräischen Epos von vornherein unmöglich; denn zum Heldengedichte der alten Welt gehören schlechterdings sichtbare, fühlbare, handelnd auftretende, die Menschengeschicke bestimmende und von denselben bestimmt werdende Götter. Sodann verhinderte das Gefühl absoluter Abhängigkeit von Jahve die Hebräer, ein Drama zu gründen; denn das Drama verlangt das freie Walten der selbständigen Persönlichkeit; im Bewußtsein der Hebräer aber existierte nur *eine* selbständige Persönlichkeit, die des Gottes nämlich, der allein zur freien That befähigt und berechtigt war. Demnach mußte die schaffende Kraft des Hebräismus immer mehr nach innen gedrängt, immer mehr im Gemüte konzentriert und zusammengepreßt werden, um dann einerseits als ein Strom glühend heißer *Lyrik* aus der Seele der Psalmisten hervorzubrechen, andererseits dem Denker eine sinnige *Didaktik* auf die Lippen zu legen, den Chronisten zu jener bewunderungswürdig naiven, das historische Faktum mittels der religiösen Überlieferung erklärenden Darstellung anzuregen und endlich den Propheten zu seinen gläubigen Visionen, seinen patriotischen Droh- und Strafreden zu begeistern. Bei aller Beschränkung entfaltet die hebräische Litteratur dennoch eine wundersame Macht und Kraft; denn sie springt wie ein roter Blutquell aus dem Herzen eines schmerzdurchwühlten, durch die Schule des Unglücks gegangenen Volkes hervor, das sich nur selten der heiteren Seite des Lebens zuwandte und fortwährend fragend und bangend vor dem dunkeln Vorhange stand, welcher die Rätsel des Menschendaseins verhüllt. Der bunte, genußfreudige Sensualismus des Orients machte sich zwar auch hier mitunter laut genug, erfuhr aber durch den von der Erde abgewandten, stets nach der Vereinigung mit Gott seufzenden, unermüdlich ins Überirdische hinübertastenden Spiritualismus der Hebräer immer wieder eine unerbittliche Reaktion. Eben dieses kriegerische, nimmer rastende Reagieren gegen eine übermächtige, so verlockende und doch verhaßte und verpönte Weltanschauung verleiht dem Hebräismus jene in die tiefsten Tiefen der Seele hinabgreifende Gewalt der Rede, jenen donnernden Zorn, jenen leidenschaftlichen Eifer und endlich jene kühne Bilderpracht, deren Farben sich, wie Fortlage treffend bemerkt hat, „der Phantasie einätzen und darin lange fortglühen gleich den brennenden Tinten der Glasmalereien unserer gotischen Dome“.

Angeblich älteste Pentateuch-Handschrift in Jerusalem.

Die hebräische Litteratur im weitesten Sinne begreift alle in dem hebräischen Idiom, einem Zweige des semitischen Sprachstammes, geschriebenen Schriftwerke. Im engeren Sinne umfaßt die Nationallitteratur der Hebräer die Sammlung von litterarischen Erzeugnissen, welche wir das Alte Testament zu nennen gewohnt sind und welche in Verbindung mit dem Neuen Testament den griechischen Namen Bibel (βιβλίον, das Buch oder vielmehr das Buch, nämlich τὸ βιβλίον θεῖον, das heilige Buch) führt. Die Hebräer selbst begreifen diesen Kodex unter dem Titel: Das Gesetz, die Propheten und die anderen heiligen Schriften. In betreff der religiösen Autorität zerfällt in den Augen der jüdischen und der (älteren) christlichen Kirche die Gesamtheit der älteren israelitischen Litteratur in kanonische und in deuterokanonische oder apokryphische Bücher. Die ersteren enthalten sämtliche Erzeugnisse der althebräischen Litteratur und zwar nach dieser gäng und gäben Ordnung: 1) die sogenannten fünf Bücher

Moses (Pentateuch); 2) das Buch Josua; 3) das Buch der Richter; 4) das Buch Ruth; 5) die zwei Bücher Samuel; 6) die zwei Bücher der Könige; 7) die zwei Bücher der Chronik; 8) das erste Buch Esra; 9) das Buch Nehemia; 10) das Buch Esther; 11) das Buch Hiob; 12) das Buch der Psalmen; 13) das Buch der Sprüche (Salomos); 14) den Prediger (Salomo); 15) das Hohelied; 16) die vier großen Propheten: Jesaia (zerfallend in den älteren Jesaia und in den jüngern aus dem Ende der babylonischen Gefangenschaft, hauptsächlich Kapitel 40—66), Jeremia, Ezechiel, Daniel; 17) die Klagelieder des Jeremia; 18) die zwölf kleinen Propheten: Hosea, Joel, Amos, Obadja, Jona, Micha, Nahum, Habakuk, Zephania, Haggai, Zacharja, Maleachi. Die Entstehungszeit dieser Schriftwerke reicht vom sogenannten mosaischen Zeitalter bis ins makkabäische herab; es ist eine festgestellte wissenschaftliche Thatsache, daß der alttestamentliche Kanon, wie wir denselben besitzen, erst um das Jahr 150 v. Chr. seinen Abschluß erhalten hat. Auseinander zu setzen, wie und unter welchen Bedingungen dieser Litteraturschatz in den drei großen Perioden der Geschichte des Volkes Israel 1) von Mose bis zur Gründung des Königtums, 2) von der Einführung der Königsherrschaft bis zum Ende des Exils, 3) von der Rückkehr aus dem Exil bis zur Epoche der Makkabäer entstanden ist, sich angesammelt hat und welchen Umarbeitungen er bis zur Schlußredaktion unterworfen wurde, das bleibt billig der Spezialhistorie der hebräischen Litteratur überlassen. Was die sogenannten alttestamentlichen Apokryphen (vom griechischen Wort ἀποκρύπτειν, verbergen) angeht, so sind dieselben — teils aus dem Hebräischen ins Griechische übertragen, teils ursprünglich griechisch geschrieben — Produkte der späteren jüdischen Litteratur, didaktischen oder legendenhaft-historischen Inhalts. Man rechnet dazu 1) das zweite und dritte Buch Esra, 2) die Bücher der Makkabäer, 3) das Buch Judith, 4) das Buch Tobia, 5) das Buch der Weisheit, 6) das Buch Jesus Sirach, 7) das Buch Baruch, — der Einschiebungen in das kanonische Buch Esther und verschiedener Unterschiebungen und Kompilationen nicht zu gedenken, welche in den ersten Jahrhunderten nach Christus von gelehrten Juden auf Grund althebräischer Tradition verfertigt wurden.

Litterarisch angesehen zerfällt der alttestamentisch-kanonische Litteraturschatz in zwei große Klassen: 1) prosaische, 2) poetische Bücher. Die erste Klasse enthält: 1) mythengeschichtliche, sagengeschichtliche und geschichtliche Schriften; 2) dogmatisch-liturgische; 3) sozial-politisch-gesetzgeberische. Die zweite Klasse enthält: 1) lyrische, idyllische und didaktische Dichtungen; 2) prophetische Bücher.

Freilich, das dichterische Element, welches ja in allen primitiven Geisteswerken der Völker stets eine große Rolle gespielt hat, tritt auch in den prosaischen Büchern des Alten Testamentes bedeutend hervor und zwar nicht nur in einzelnen Hymnen, Parabeln, Fabeln und Rätseln, welche häufig in den Text eingewebt sind, sondern in der ganzen Anlage und Durchführung dieser erzählenden und gesetzgebenden Bücher. Allerdings kann von den sogenannten fünf Büchern Moses (Pentateuch), welche bekanntlich in ihrer jetzigen Gestalt keineswegs von Moses herrühren, sondern zur Zeit des Exils (604—535 v. Chr.) verfaßt oder wenigstens überarbeitet und redigiert wurden, durchaus nicht als von einem Epos im künstlerischen Sinne die Rede sein, wohl aber als von einer in patriotischer und moralischer Absicht unternommenen Zusammenstellung und Bearbeitung der nationalen Traditionen zu einem Kanon der hebräischen Religion, Sitte und Nationalität, wobei es nicht fehlen konnte, daß die naive Ursprünglichkeit

dieser Stammsagen auch der späteren Bearbeitung derselben einen poetischen Stempel aufdrückte. Freilich gehört ein nicht geringer Grad von theologischer Verbohrtheit dazu, in diesen an starken Derbheiten, ja Barbareien nicht armen Erzählungen auch jetzt noch durchweg „heilige“ Schriften zu erblicken; allein abgesehen von der angeblichen Heiligkeit, wird niemand sich des Eindruckes dieser Mythen- und Sagengeschichten erwehren können, und das, was den Kern derselben bildet, das mosaische Gesetz, muß und wird zu allen Zeiten als ein Schatz von Weisheit hochgehalten werden, aus welchem sich die Prinzipien aller sozialen und sittlichen Ordnung schöpfen lassen. Kann Moses der Hauptanteil an der alten Gesetzgebung zugeschrieben werden, so war er keineswegs ein herzloser Hierarch, sondern ein Weiser, der für die irdische Wohlfahrt und Freiheit seines Volkes litt, kämpfte und dachte. Weit entfernt, seine Brüder auf den Himmel zu verweisen, that er vielmehr alles ihm mögliche, ihnen den Aufenthalt auf der Erde angenehm und lieblich zu machen. Was über Inhalt und Entstehungsart des Pentateuch gesagt worden, läßt sich mit unbedeutenden Änderungen auch auf die Bücher Josua, der Richter, Samuels, der Könige, der Chronik, Esra (1. B.) und Nehemia anwenden, in denen abwechselnd das mythische, historische, liturgische und sittenschildernde Element mehr oder weniger zu Tage tritt.

Tempel in Jerusalem.
(Aus: Babelon, Archéologie orientale. Paris, Maison Quantin.)

Grundton der hebräischen Poesie ist, wie schon gesagt, der Glaube an Jehova, das Jahvetum. Aber dieser Grundton war, wie ebenfalls schon bemerkt wurde, nicht allezeit obherrschend. Denn heutzutage weiß jedermann, daß es ein grober Irrtum ist, zu meinen, die Dichtung der Hebräer sei durchaus nur eine religiöse und als solche zu nehmen oder wenigstens zu deuten. Im Gegenteil, dann und wann ist sie sehr weltlicher Art (vgl. Ps. 45, Jes. 23, 16). Ihrem Wesen wie ihrer Form nach ist sie vorwiegend Lyrik und Didaktik. Allerdings waren Anfänge der Epik und Dramatik vorhanden — jene in den alten Heldenliedern, von denen uns in dem der Deborah eine Probe übrig geblieben ist, und in den Heldensagen vom Simson; diese in den Wechselreden des Buches Hiob und in den Wechselgesängen des Hohenliedes — aber zu einer weiteren Entwickelung sind sie nicht gelangt und zwar aus den früher angegebenen Gründen.

Wie überall war auch unter den alten Hebräern echter Poesie Jungbrunnen das Volksherz, und wir stoßen daher in der Zeit von Moses bis David auf religiöse und weltliche Volkslieder, in welcher die späteren Grundformen der hebräischen Nationalpoesie schon vorgezeichnet erscheinen; denn meist ist diese alte Volkslyrik, deren zerstreute Überbleibsel die philologische und ästhetische Kritik nachgewiesen hat, didaktisch angehaucht. Wir erwähnen außer der sinnigen Fabel Jothams (Richt. 9, 8—15) das Racheliedes Lamech (1. Mos. 4, 23 u. 24), das Brunnenlied (4. Mos. 21, 27 u. 28),

das Lied über den Fall Hesbons (4. Mos. 21, 27—30), die Siegeslieder der Mirjam, und der Deborah und des Barak (2. Mos. 15, 20—21; Richt. 5). Die Blüte der religiösen Kunstlyrik erscheint in den Psalmen (vom griechischen ψάλλειν, psallere, die Laute oder Zither [Kinnor] spielen. Daher ψάλμα und ψαλμός, ein auf der Zither gespieltes oder mit Zitherbegleitung gesungenes Lied). Der Psalter (hebr. tehillim) enthält 150 Lieder, welche, zu sehr verschiedenen Zeiten gedichtet, vom sechsten Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des vierten gesammelt wurden. Nach den einen ist Hauptpsalmist der König David gewesen, der Meister der Kinnor, mit welchem mehr lauten- als harfenartigen Instrument der lyrische Vortrag begleitet wurde; denn wie jede alte Lyrik war auch die hebräische unzertrennlich mit der Musik verbunden; neben David werden noch Mose, Salomo, Asaph, Heman, Ethan und die Kinder Korah als Psalmisten genannt. Nach andern haben auch Propheten, z. B. Jeremia, an dieser Liederdichtung teilgenommen; wieder andere weisen die Psalmen erst der nachexilischen Zeit zu. Die Psalmen aber sind entschieden der echteste dichterische Ausdruck des Hebräismus. In ihnen klingt der affektvolle Ton des Jahvetums, wie „glühende Kohlen aus der Nacht“ aus dem schmerzumnachteten, nur flüchtig vom Strahl der Glückssonne erleuchteten Gemüt hervorquellend, und reißt das Herz des Hörers unwiderstehlich mit sich fort, — eine Lyrik, die, bald elegisch klagend, bald in die erhabenste Leidenschaft ausbrechend, nachmals aus dem Judentum ins Christentum herübergepflanzt wurde und das Vorbild aller kirchlichen Dichtung geworden und geblieben ist. Der Psalm aller Psalmen aber ist und bleibt der herrliche 104., in seiner einfachen Erhabenheit unvergleichlich. Einige Strophen daraus mögen es bestätigen:

Preise den Herrn
Du meine Seele!
Herr, mein Gott,
Du bist sehr groß,
Mit Hoheit und Herrlichkeit
Bist du bekleidet!
Er hüllt sich in Licht
Wie in ein Gewand,
Er spannt den Himmel
Wie ein Zelttuch aus
Und wölbt mit Wasser
Seine Söller.

Wolken macht er
Zu seinem Wagen
Und fährt daher
Auf den Flügeln des Windes.
Er macht die Winde
Zu seinen Boten
Und Feuerflammen
Zu seinen Dienern.
Er stellte die Erde
Auf ihren Grund,
Und nie und nimmer
Wird sie wanken.
— — — — —

Er schuf den Mond,
Die Zeit zu bestimmen;
Die Sonne kennt
Ihren Untergang.
Du machest Finsternis
Und es wird Nacht;
Darin regen sich
Alle Tiere des Waldes.
Die jungen Löwen
Brüllen nach Raub,
Indem sie ihre Speise
Von Gott verlangen.
— — — — — — —

Er, der zur Erde blickt,
Daß sie erzittert,
Der die Berge anrühret,
Daß sie rauchen:
Dem Herrn will ich singen,
So lang ich lebe,
Will harfen meinem Gott
So lang ich da bin!
Möge mein Dichten
Ihm wohlgefallen,
Indem ich mich
Des Herrn erfreue! (Meier.)

In den sogenannten Klageliedern des Jeremia, veranlaßt durch die Verheerung Jerusalems im Jahre 588 v. Chr., fand die leidenschaftliche Psalmenstimmung nach der elegischen Seite hin eine Fortsetzung.

Die vollendetste Hervorbringung der rein weltlichen Lyrik ist das mit idyllischen Motiven stark versetzte Hohelied (schir haschirim, d. i. das Lied der Lieder). Es mag am Ende des 9. Jahrhunderts v. Chr. gedichtet worden sein, und schon der Titel, den man ihm gab, verrät den hohen Wert, welchen man ihm mit Recht beilegte. Mit Unrecht dem König Salomo als Verfasser zugeschrieben, strömt das reizende Gedicht alle Süßigkeit, allen Wohllaut eines liebetrunkenen und genußfreudigen Herzens über die balsamischen Gewürzgärten und grünenden Weinberge einer sonnigen Landschaft aus. Es handelt, wie bekannt, in Form eines Liedercyklus von der treuen Liebe der Sulamit zu einem Hirten. König Salomo lernt auf einem Ausflug nach dem Libanon die Schöne kennen und von ihren Reizen entflammt läßt er sie in seinen Harem bringen. Sulamit jedoch, weder durch Schmeicheleien noch durch Versprechungen kirre gemacht, bewahrt ihrem ländlichen Geliebten die Treue, und so entläßt sie der König zur Wiedervereinigung mit ihrem Bräutigam. Das Hohelied ist die Gitagovinda der Hebräer; aber ganz eigentümlich und echt hebräisch-national ist es, wenn durch die Klänge der idyllisch-zärtlichen Schalmei häufig der dröhnende Posaunenton durchbricht, wenn der Dichter das Mädchen, welches er noch soeben „eine Turteltaube in den Felsritzen" genannt hat, hervorbrechen läßt „wie die Morgenröte, schön wie der Mond, herrlich wie die Sonne, schrecklich wie Heeresspitzen", oder wenn er, eben noch mit erotischen Bildern kindlich spielend, plötzlich mit dem glühenden Affekt der Psalmen ausruft:

„Stark wie des Sterbens Los ist die Liebe!
Fest wie Hölle hält heiße Minne!
Ihre Gluten sind Feuergluten,
Sind Flammen Gottes. Gewaltige Wasser
Können nicht löschen die Liebesglut;
Nicht Ströme können hinweg sie fluten.
Wenn einer böte all sein Vermögen
Um die Liebe, man würd' ihn verhöhnen." (Meier.)

Das lyrisch-didaktische Buch Hiob hat zum Fundament vielleicht eine alte Sage; so jedoch, wie es uns überliefert worden, muß es mit Bestimmtheit der nachexilischen Epoche zugewiesen werden. Beweis hiefür ist schon die Einführung des Satans; denn der alte Mosaismus wußte von keinem Teufel, ebenso wenig als er von einer Fortdauer des Menschen nach dem Tode wußte. Außerdem zeigt der Geist dieser großartigen Dichtung, deren Schöpfer gleich dem des Hohenliedes unbekannt ist, auf die Zeit hin, welche nach der Rückkehr aus dem babylonischen Exil, wo sie mit persisch-zoroastrischen Glaubenslehren bekannt geworden, für die Juden eintrat. Trotz der Wiederherstellung des Tempels wollte sich kein rechtes nationales Gedeihen mehr entwickeln, und die messianischen Hoffnungen erwiesen sich als Traum und Schaum. Da nun ging mit dem hebräischen Bewußtsein eine große Veränderung vor. Die festgefugte Lebenseinheit des Jahvetums war zerspalten und zerrissen, und während die einen, die Phantasiereicheren, über die Täuschungen des diesseitigen Lebens durch Annahme der persischen Unsterblichkeitslehre sich zu trösten suchten, fanden die anderen, die Verständigeren, in einer stoischen Resignation die Kraft, die Zerfahrenheit und Zerrissenheit

ihrer Zeit zu ertragen. Aber nur die Kämpfe des Zweifels führen zu einer solchen Resignation, und so sehen wir denn im Buche Hiob alle die angedeuteten Gegensätze zur dichterischen Anschauung gebracht. Die trostlose Moral des Gedichtes ist: Gottes Strafgerichte treffen den Rechten wie den Schlechten, — eine Vorstellung, welche dem alten Judentum durchaus fremd gewesen war, weil es in Glück oder Unglück den Maßstab von Frömmigkeit oder Schuld sah; und die Folgerung ist: dulde ohne Hader mit Gott; denn seine Ratschlüsse sind unerforschlich. So hat es der Hebräismus im Buche Hiob — freilich, wie augenscheinlich ist, nur mit gewaltsamster Selbstüberwindung — noch einmal zur großartigsten Verherrlichung des Jahveglaubens gebracht. Ich meine, wie jeder errät, das 38.—41. Kapitel, wo Jahve aus dem Wetter zu Hiob redet. Diesen Stellen hat an Macht und Pracht die Poesie alter und neuer Zeit nur sehr Weniges an die Seite zu setzen.

„Auf, gürte deine Lenden wie ein Held!
So will ich fragen dich und du belehren mich.
Wo warest du, als ich die Erde gründete?
Verkünd' es, wenn du tiefe Einsicht hast!
Wer ordnet' ihre Maße, daß du's wüßtest?
Wer zog die Meßschnur über sie?
Worauf sind ihre Gründe eingesenkt?
Und wer warf ihren Eckstein hin?
Als jauchzten zusamt die Morgensterne
Und jubelten die Gottessöhne alle?
Und schloß mit Pforten ein das Meer,
Als sprudelnd es aus Mutterschoße brach,
Als ich Gewölk zu seinem Kleide
Und Nebelnacht zu seinen Windeln gab?
Und brach ihm meine Grenze ab
Und setzte Riegel hin und Pforten
Und sprach: Bis hieher kommst du und nicht weiter,
Und hier setzt man ein Ziel dem Stolze deiner Wogen?!" (Vaihinger.)

Zu den vorzugsweise poetischen Schriften der Bibel darf man gewiß auch das allerliebste Idyll Ruth und das Buch Esther zählen. Ersteres könnte man eine alttestamentliche Dorfgeschichte nennen, während einem beim Lesen des letzteren unwillkürlich die historische Romandichtung der Neuzeit in den Sinn kommt. Auch hinsichtlich der Veranschaulichung des hebräischen Prophetismus können moderne Begriffe zulässig erscheinen. Die hebräischen Propheten — ihre Namen sind früher genannt — waren nämlich die Demagogen, d. h. die Volksführer des jüdischen Gemeinwesens, die Träger der Opposition, die Vertreter der Volksinteressen gegenüber der königlichen Tyrannei, die Herolde des Rechtes und der öffentlichen Meinung. Diese Rollen konnten sie unmöglich spielen, ohne an dem alten Glauben an Jahve einen starken Rückhalt zu haben, und deshalb identifizierten sie ihre demokratische Mission mit dem Willen Gottes. Als dessen Dolmetscher wahrten sie das nationale Interesse, den religiösen Kultus und das Heil des Volkes gegen alle Anfechtungen von innen und außen. Ihre Lehren wurden durch eigens zu diesem Zwecke gestiftete Prophetenschulen fortgepflanzt, deren Gründung sich in die Anfänge des hebräischen Staates zurückführen läßt. Ihre Schriften, die in der uns vorliegenden Form freilich vielfach erst spät gesammelt und mitunter

verfälscht sind, waren recht eigentlich Tendenzschriften, ihre Ermahnungen, Drohungen, Ermutigungen und Tröstungen Tendenzreden voll schneidenden Zornes und nationalen Hochgefühls, ihre Visionen und Gesichte Tendenzgedichte, in welchen oft die heißblütigste, grandioseste Phantasie sich kundgiebt. Die Eigentümlichkeit des hebräischen Geistes tritt in dem poetischen Pathos dieser Volksredner, dieser Vermittler zwischen Jahve und seinem Volke, am reinsten und größten hervor, und nirgends offenbart sich der Nationalstolz der Nachkommen Abrahams in solcher Ausschließlichkeit, Selbstgenügsamkeit und Begeisterung, wie in den Orakeln und Klagen dieser unbestechlichen, unerbittlichen Polemiker und Eiferer, die nur einen Leitstern kannten, Jahve, nur eine Liebe, ihr Volk, nur einen Zweck, die Einheit und Tüchtigkeit ihrer Nation im Innern, ihre Macht und Größe nach außen.

Den Fortschritt im Zersetzungsprozeß des Hebräismus, welchen die Propheten vergebens aufzuhalten suchten, verdeutlicht das didaktisch-lyrische Buch, welches der

בראשית ברא

אמר ר׳ יצחק לא היה צריך להתחיל
את התורה אלא מהחדש הזה לכם
שהיא מצוה ראשונה שנצטוו ישראל
ומה טעם פתח בבראשית משום כח

Schriftprobe aus dem ersten mit Typen gedruckten hebräischen Buch.
Salomon Ben Sizchak, Kommentar zum Pentateuch. Reggio, 1475.

Prediger Salomo (Koheleth) betitelt ist, jedoch keineswegs von dem genannten König herrührt, sondern zu den spätesten Büchern des Alten Testaments gehört und wohl erst um 300 v. Chr. gedichtet wurde. Es ist ein gramschweres Werk, obzwar der Dichter da und dort zu heiterem Lebensgenuß auffordert. Das Gedicht dreht sich um den Gedanken, eine vernünftige Zweckmäßigkeit sei weder in der physischen noch in der moralischen Welt zu erkennen und der Mensch thue daher am besten, hierüber gar nicht zu grübeln, sondern mit dem Notbehelf des Glaubens sich zu begnügen. Die althebräische Freude am Leben bricht zwar hie und da durch und wirft (Kap. 9, V. 4) das Wort hin: „Besser ein lebendiger Hund als ein toter Löwe!“ Allein der Anblick des gesellschaftlichen Elends veranlaßt den Dichter sogleich zum Widerruf, und man glaubt oft einen Weltschmerzler des 19. Jahrhunderts zu hören, wenn der Prediger das eitle Ringen des Menschen charakterisiert, die Weisheit der Thorheit gleichwertet und in grenzenlosem Weltekel seinen Refrain wiederholt: „Alles ist eitel!“ Bejahend dagegen ist das poetische Spruchbuch, welches wir unter dem Titel Sprüche Salomos besitzen. Es enthält eine umfassende Sammlung von Sentenzen, ein schönes Denkmal hebräischer Spruchweisheit. Alte Bestandteile sind darin, wahrscheinlich auch Sprüche, die wirklich von Salomo herrühren; aber das Ganze hat seinen Abschluß erst in der Zeit nach dem Exil erhalten. Hier, wenn irgendwo, ist reines Jahvetum: die Emanzipation vom semitischen Naturdienst, in welchen Israel so oft zurückgefallen war, ist vollzogen, und der Monotheismus, die Religion des Geistes, wie Hegel den Mosaismus nannte, feiert einen unvergällten Triumph.

Aber dieser Triumph war kein dauernder. Denn im Verlaufe der Zeiten verfiel

mit den übrigen Elementen der hebräischen Nationalität auch die alte Jahvereligion immer unaufhaltsamer. Eine Unmasse theologischer Sekten entstand, und aus den verschiedenen Dogmen derselben, aus asiatischen Mysticismen, griechischen Philosophemen und alten Nationalsagen bildete sich allmählich die jüdische Geheimlehre der Kabbalah (d. i. empfangene Lehre) heraus, deren Anhänger behaupteten, dieselbe sei von Adam an, welchem sie der Engel Rasiel mitgeteilt hätte, durch mündliche Überlieferung fortgepflanzt worden. Als Hauptsammler und Erweiterer dieser Traditionen sind der Rabbi Akibah (hingerichtet 120 v. Chr.), Verfasser des Buches Jezirah, und sein Schüler Simeon Ben Jochai zu nennen, Verfasser des Buches Sohar, welches den Pentateuch mystisch deutet und über Physik, Metaphysik, über die Geisterwelt und Magie sich verbreitet. Die Kabbalah kam indessen erst gegen das zwölfte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung hin, wo sie sich zu einer mystischen Religionsphilosophie ausbildete, in großes Ansehen und spielte dann bekanntlich in den Schwindeleien der mittelalterlichen Theosophen, Geisterbanner und Alleswisser eine bedeutende Rolle. Aus der nämlichen Zeit, welche die Kabbalah entstehen sah, datiert auch der Ursprung des Talmud (d. h. Unterweisung). Die Grundlage dieser, von sehr vielen Juden der Bibel gleich geachteten Sammlung exegetischer, mystischer, liturgischer, moralischer und legendenhafter Schriften bilden die vorgeblich von Gott dem Moses ebenfalls auf dem Sinai mitgeteilten Erläuterungen des mosaischen Gesetzes, welche durch Tradition fortgepflanzt und vielfach erweitert und ausgeschmückt wurden, bis sie der heilige Rabbi Jehudah († 220 n. Chr.) unter dem Namen Mischnajoth (d. i. zweites Gesetz) in ein System brachte. An dieses System schlossen sich nun alsbald eine zahllose Menge von Kommentaren, so daß sich der Rabbi Jochanan Ben Eliezer († 279 n. Chr.) bewogen sah, um Licht und Ordnung in dieses Chaos zu bringen, einen Extrakt aus den Kommentaren zu fertigen. Dieser Extrakt, Gemara (d. i. Erklärung) betitelt, macht mit der Mischna den Talmud aus, der ungefähr seit 360 n. Chr. neben dem alten Religionskodex gesetzliche Geltung gewann und später noch zahlreichen Ergänzungen und Umarbeitungen unterworfen wurde. Von den späteren Erklärern des Talmud ist der berühmteste der Rabbi Mose Ben Maimun (Maimonides), geb. 1139 zu Kordova in Spanien, gest. 1204 zu Kairo oder in Palästina, ein ausgezeichneter Mann, welcher den Juden nach Mose als das zweitgrößte Genie gilt und den sie den Ruhm des Orients und das Licht des Occidents nennen. Das unermeßliche Material, das die verschiedenen Redaktionen, Erweiterungen und Erläuterungen der Talmude (des sogenannten palästinensischen und des sogenannten babylonischen) anhäuften, wurde dann von seiten einer epigonischen, der vulgär-aramäischen Mundart sich bedienenden Dichtung ausgenützt, deren Hervorbringungen unter dem Kollektivtitel Haggada (d. i. Gesagtes) zusammengefaßt sind, ausgenützt zu einer Menge von an poetischem Werte sehr verschiedenen Sagen, Legenden, Erzählungen, Fabeln und Gnomen.

Eine noch merkwürdigere Nachblüte sollte die hebräische Litteratur während des Mittelalters in Spanien erleben, wo unter der duldsamen Herrschaft der muslimischen Araber auch die Juden an der hohen Geisteskultur teilnahmen, welche das Kalifat von Kordova schmückte, während der größere Teil des christlichen Europas noch in tiefer Barbarei begraben war. Unter den spanischen Juden entwickelte sich eine neuhebräische Poesie, welche ihren arabischen Vorbildern auch die Metrik, den Strophenbau und Reim entlehnte, inhaltlich mit ihren hohen Flügen nach der Erfassung des Wesens Gottes

und mit ihrer oft gramschweren Ergebung in die göttlichen Fügungen an die entsprechende Dichtung des Alten Testamentes gemahnte. Der erste, welcher in dieser Weise dichtete, war Salomo Ben Gabirol († um 1070), welchen Abu-Harun Moses Ben Esra (um 1164) an Formgewandtheit weit übertraf. Der vielseitigste, tiefste und glänzendste dieser neuhebräischen Poeten war aber Abul Hassan Juda Ha-Levi (um 1140), im religiösen und weltlichen Liede gleich ausgezeichnet, warm, zartfühlend, hochsinnig. Geschmeidiger noch als er, wenn auch weniger originell in seinen Anschauungen, handhabte die hebräische Sprache in ihrem Wettstreit mit der bekanntlich außerordentlich reichen und geschmeidigen arabischen Juda Ben Salomo Charisi († um 1250), welcher das berühmte Makamenwerk des Hariri (s. u.) hebräisierte und hierauf demselben eine selbständige Makamendichtung zur Seite stellte, worin er seinem Muster nicht unglücklich nacheiferte. Einige seiner Makamen, die er Heman dem Esrachiten in den Mund legte, sind gar anmutig; die beste von allen ist die schalkhafte vom Floh.[22])

Arabien.

Südlich von Palästina dehnt sich, umschlossen vom arabischen und persischen Busen, die große Halbinsel Arabien in das arabisch-persische Meer hinaus, von uralten Zeiten her ein stahlkräftiges, hochsinniges, abenteuerndes Hirten- und Kriegervolk in ihren brennenden Wüsten, ihren Felsschluchten und ihren da und dort in den Sand gestreuten Oasen erzeugend und hegend. An Eigenartigkeit und Tiefsinn dem stammverwandten Hebräer gleichstehend, übertrifft der Araber diesen sowohl an unbändiger Kühnheit der Phantasie, als auch an Mannhaftigkeit und Ritterlichkeit. Denn Ritterlichkeit, das war der Grundzug im Charakter dieser Helden der Wüste, welche später das welterobernde Schwert umgürteten und dann, nach gesättigtem Fanatismus und Eroberungsdurst, Triumphe der Gesittung und Bildung feierten. Die Resultate dieser Bildung gehören zu den eigentümlichsten und wirkungsreichsten der Weltgeschichte, und die Kulturarbeit der Araber ist nach drei Seiten hin berechtigt, das lebhafteste Interesse anzusprechen. Erstens durch ihre welthistorische Schöpfung, den Islam; zweitens durch die höchst bedeutsame Einwirkung, welche sie, wie jedermann weiß, auf die anhebende wissenschaftliche, dichterische und gesellige Bildung des christlichen Mittelalters geübt hat; drittens durch den Reichtum der von ihr erzeugten Litteratur, deren Schätze uns nach dem Vorgange des Franzosen Sylvestre de Sacy besonders deutsche Forscher mehr und mehr erschlossen haben.[23])

Die Geschichte der arabischen Litteratur zerfällt, wie die Geschichte des arabischen Volkes, in zwei große Perioden: die vormohammedanische und die nachmohammedanische. Auf den Charakter der ersteren hat der uralte Unterschied zwischen den seßhaften und den nomadischen Bewohnern der arabischen Halbinsel einen bestimmenden Einfluß geübt. Denn seit den ältesten Zeiten, hat ein Kenner arabischen Wesens bemerkt, teilen sich die Araber in zwei Klassen: in wandernde Hirten oder Bedewinen, d. h. Bewohner der Wüste, und in Ansässige, Bewohner der Städte und Dörfer. Diese letzteren erreichten zwar schon früher durch eine enger geschlossene bürgerliche Verfassung und durch den Verkehr mit benachbarten, gleichfalls polizierten Völkerschaften keinen geringen Grad der Kultur; allein das eigentümliche Gepräge ihres Charakters wurde dadurch abgeschliffen und ihre Sitten wurden verändert, während die Bewohner der entlegeneren Wüsten, von keiner fremden Macht je bezwungen, durch ungeheure, wasserlose Sandstrecken von der übrigen Welt noch stärker als durch weite Meere getrennt, die Sitten ihrer Väter in unvermischter Reinheit und ihren eigentümlichen Charakter in seiner Originalität und Energie bis auf den heutigen Tag erhielten. Ihre Freiheit höher schätzend als Reichtum und Bequemlichkeit, durchziehen sie in einzelnen, unabhängigen Stämmen seit undenklichen Zeiten die unermeßlichen Wüsten zwischen dem Euphrat und dem Nil bis tief in die arabische Halbinsel hinein. Ihre Habe und ihre Reichtümer sind die Kamel- und Schafherden, die auf den dürren Ebenen ihr sparsames Futter finden. Ihre Wohnungen sind Zelte, mit denen sie, so oft ihre zahlreichen Herden eines frischen Weideplatzes bedürfen, von Weibern und Kindern begleitet, von Heide zu Heide wandern.

Ihre Verfassung hat sich noch wenig von der ältesten patriarchalischen entfernt. Jeder Stamm ist eine Verbindung verwandter Familien, deren Oberhäupter aus ihrer Mitte sich den Tüchtigsten zum Anführer wählen, der mit den übrigen die Gefahren und Beschwerden teilt. Tapferkeit und Gastfreiheit sind die einheimischen Tugenden unter ihnen. Unter diesen Hirtenstämmen der Wüste blühte die Poesie schon in sehr frühen Zeiten. Der Stolz auf ihren alten Ursprung, den sie bis auf die nächsten Nachkommen Noahs zurückführen, auf ihre reiche, unvermischte Sprache und auf ihre nie unterjochte Unabhängigkeit; die zwar nicht an reizenden, aber an großen und wilden Scenen reiche Natur ihres Landes; ferner die einsamen und gefahrvollen Streifereien in den öden Wildnissen; die unaufhörlichen Kriege der Stämme untereinander; die Rachsucht, mit der jeder einzelne das seinem Stamme zugefügte Unrecht zu vergelten sucht, und die hieraus entspringende Achtung für Mut und Tapferkeit: alle diese Umstände zusammen mußten bei einem Volke, dessen Phantasie schon vermöge des Himmelsstriches, unter dem es lebt, in hohem Grade lebhaft und feurig ist, den dichterischen Geist sehr früh wecken und diesem eine ganz eigene Richtung geben, während die große Achtung, so der vom ganzen Stamm genoß, welcher die Thaten der Tapfern und die Tugenden der Edlen in Liedern besang und durch diese auf die späten Nachkommen brachte, jener natürlichen Neigung noch mehr Schwung verlieh. Bezeichnend ist folgende Anekdote: Ein armer Bedewine Mohallak hatte den Dichter Aascha gastfreundlich bewirtet. Um ihn dafür zu belohnen, dichtete Aascha nur ein paar Verse zum Lobe Mohallaks, und dies war hinreichend, um dessen acht Töchtern an einem Tage Männer zu verschaffen. (De Sacy.)

Vor Mohammed war der arabische Dichter zugleich Bedewine und Krieger. Er feierte die Kämpfe seines Stammes, welche er selbst ausfechten half, hinterher in

feurigen Gesängen. Er war aber noch mehr, er war auch der Schiedsrichter bei inneren Streitigkeiten; denn so hoch war die Achtung, die man der dichterischen Begabung und Thätigkeit zollte, daß streitende Parteien Dichter zu Anwälten ihres Rechtes erwählten und ihren Entscheidungsgründen den Richterspruch unterwarfen. Tapferkeit, Unabhängigkeitssinn, Gastfreiheit, Treue in Freundschaft und Haß, Recht und Ehre beseelen die Ergüsse dieser alten Dichter. Hierzu nun tritt noch ein bedeutendes Element, die Liebe; eine glutvolle, bald in sinnlichen Reizen schwelgende, bald aber auch in süßester Herzigkeit auftönende Liebe, wie sie nur in Zeiten möglich war, wo die Frau noch nicht aus dem öffentlichen Leben in den Kerker des Harems verstoßen, noch nicht zur willenlosen Sklavin der Lüste eines unumschränkten Gebieters geworden war, wie es durch den Islam geschah. Nur in der altarabischen Freiheit, Würde und Einfachheit des Lebens konnten die Frauen echte Liebe und Treue geben und empfangen, nur damals konnte der Dichter Antara zu seiner Geliebten sprechen: „Ich denke dein, wann feindliche Lanzen an mir ihren Durst löschen und geschärfte Klingen sich in meinem Blute baden. Ich freue mich, wann Schwerter aufeinander stoßen; da blitzen sie wie deine glänzenden Zähne, wenn du lächelst!“, und konnte der Dichter Dschemil in ritterlicher Treue seinem Mädchen versichern, daß seine Liebe über alle Verhältnisse und Zufälle erhaben sei.

Die Kaabah in Mekka.
Miniatur des 15. Jahrhunderts nach Gayet, Art arabe, Paris, Maison Quantin.

Die ältesten Schöpfungen der arabischen Poesie sind Volkslieder, und so ist in ihnen die Lyrik vorherrschend. Diese Lyrik versetzt sich aber auf der einen Seite stark mit epischen Elementen und faßt sich, nachdem sie die ganze Skala lyrischer Töne durchlaufen, auf der andern oft zur Didaktik, zur Gnome, zum Sinn- und Sprichwort zusammen. Der Stil ist ein stürmischer, die Nebenumstände werden ganz der Phantasie des Hörers überlassen, die Bilder sind kühn und blitzend, die Worte sehr gespart. Ihrer Form ist nicht nur die Silbenmessung, sondern auch der Reim wesentlich, und ein und derselbe Reim läuft gewöhnlich durch ein ganzes Gedicht hindurch. Das war für die Entwickelung strophischer Mannigfaltigkeit, wie sie abendländische Dichtung aufweist, nicht günstig. Hauptsächlich die Zahl der Verse bedingte die Einteilung in Ghasel und Kasside, über welche Dichtungsformen im Abschnitt „Persien“ sich das Nötige findet.

Als der erste Araber, der ein Gedicht von 30 Versen verfaßte und überhaupt

dem poetischen Ausdruck bestimmte Regeln gab, wird Muhalhil genannt, natürlich zugleich Krieger und Poet, wie alle diese alten Sänger. Zu den ältesten gehört auch Taabbata Scharran, einer jener unheimlichen Recken der arabischen Vorzeit, deren Wesen sich durch die Sagen charakterisiert, welche man von dem mythenhaften Helden und Dichter Faris erzählt. Dieser sei nämlich, empört über den Trug und Verrat seiner Freunde, voll Menschenhaß in die entlegensten Wüsteneien geflohen, habe dort mit den Tieren der Wildnis zusammengehaust und nicht nur mit Menschen und Bestien, sondern auch mit Orkanen, Wirbelwinden und Sandstürmen ungeheuerliche Kämpfe siegreich bestanden.

Eine von Taabbata Scharran gedichtete Totenklage um seinen mütterlichen Oheim, als dessen Bluträcher er auftrat, hebt mit den Versen an:

„In der Thalschlucht, unter einer Felsenwand
Liegt ein Toter, dessen Blut dahin nicht schwand —“

und veranschaulicht sehr deutlich das Wesen und die einzelnen Charakterzüge der altarabischen Dichtung. Die hochpoetische Faris-Legende hat der größte Dichter Polens, Mickiewicz, zum Thema einer seiner genialsten Dichtungen gewählt.

Weniger mythisch ist die Existenz des als Krieger, Läufer und Bogenschütze ausgezeichneten Schanfara, der ein Leben voll bunter, blutiger Abenteuer führte und von dem uns ein Gedicht aufbehalten worden, welches von Kennern den vorzüglichsten arabischen gleichgeachtet, wo nicht vorgezogen wird.[24]) Derartige Gesänge pflanzten sich durch Überlieferung fort und reizten zur Nacheiferung. So sammelte sich denn im Verlaufe der Zeiten ein großer Liederschatz an, und dieser wurde durch Abu Temmam (805—846 n. Chr.), der die einzelnen Lieder nach der mündlichen Tradition niederschrieb, in ein Liederbuch vereinigt. Dieses Liederbuch erhielt von der Überschrift seiner ersten Abteilung den Titel Hamâsa, d. i. Tapferkeit und wurde durch Friedr. Rückert meisterlich verdeutscht (Die Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, gesammelt von Abu Temmam, übersetzt und erläutert, 2 Bde., 1846). Es zerfällt in zehn Bücher: 1) Heldenlieder, 2) Totenklagen, 3) Sprüche der feinen Sitte, 4) Liebeslieder, 5) Schmählieder, 6) Gast- und Ehrenlieder, 7) Beschreibungen, 8) Reise und Ruhe, 9) Scherze, 10) Weiberschmähungen —, giebt größere und kleinere Dichtungen von 521 Dichtern und 56 Dichterinnen (unter welchen letzteren besonders Tomadhir, genannt El Chansa, d. i. die Stumpfnase, gefeiert war) und verschafft den imponierendsten Überblick über die kraftvolle, echte Volkslyrik.[25])

Rückert, dessen unermüdlichen Bemühungen wir für die Kenntnis orientalischer Dichtung so außerordentlich viel verdanken, charakterisiert im Eingang der Hamâsa die Dichtung Arabiens treffend mit der folgenden Strophe:

„Die Poesie hat hier ein dürft'ges Leben
Bei durst'gen Herden im entbrannten Sand
Mit Blütenschmuck und Schattenduft umgeben,
Mit Abendtau gelöscht den Sonnenbrand,
Verschönt, versöhnt ein leidenschaftlich Streben
Durchs Hochgefühl von Sprach- und Stammverband,
Und in das Schlachtgraun Liebe selbst gewoben,
Die hier auch ist, wie überall, von oben.“

An diese ältere Sammlung schlossen sich später noch mehrere, unter denen die von Abu Bohtori († 898 n. Chr.) veranstaltete, sowie die durch Abulfarabj Iffahani († 966) unter dem Titel Kitab al Aghâny (Buch der Gesänge) zusammengestellte und mit Biographien von 395 Dichtern begleitete Anthologie die wichtigsten sind.

Wollen wir aber noch einzelne der berühmtesten arabischen Dichter der vor-mohammedanischen Periode namhaft machen, so müssen wir die Verfasser der unter dem Namen Moallakat, d. i. die aufgehangenen (Gedichte) berühmten Gesänge nennen. Diese Gesänge, sieben an der Zahl, sollen die Resultate der poetischen Wettkämpfe sein, welche — so groß wäre die Teilnahme der ganzen arabischen Nation an der Dichtkunst gewesen — alljährlich auf der menschenwimmelnden Messe zu Okhaz abgehalten worden seien. Das Gedicht, welches den Preis erhielt, wurde mit goldenen Lettern auf persische Seide geschrieben und zum ewigen Ruhm am Eingange des uralten Nationalheiligtums der Kaaba zu Mekka aufgehangen, daher der Name. Einen geschichtlichen Kern mag diese Legende ja wohl haben. Die Moallakat sind historische Gedichte, insofern sie die Thaten und Schicksale des Dichters, der ja an dem Leben seines Stammes den regsten, thätigsten Anteil nahm, schildern; sie sind aber auch elegisch-didaktische Gedichte, insofern der Dichter der Schilderung seiner Abenteuer die Empfindungen seines Herzens, den Drang seiner Gefühle, sowie Sittensprüche und Weisheitslehren als Resultate seiner Erfahrung beimischt. Die Verfasser der Moallakat sind Tarafa (ermordet zwischen 560—70 n. Chr.), Suheir oder Zoheir (die schöne Moallaka desselben in Rückerts Hamâsa, I., 147 fg.), Antara (seiner Tapferkeit wegen Abu el Fawaris, d. i. der Vater der Ritter oder Helden, genannt,[26]) Amru († 570), Hareth (um 560—79), Lebid († 662, erst leidenschaftlicher Gegner, dann eifriger Anhänger Mohammeds) und Amrilkais oder, wie Hammer den Namen geschrieben wissen will, Imriolkais oder, wie Kremer schreibt, Imra'alkais oder, wie Müller angiebt, Imruulkeis.[27])

Ein Beurteiler der arabischen Litteraturgeschichte von Hammer hat, was dieser Orientalist über Amrilkais oder Imriolkais beigebracht, in folgende Sätze zusammengefaßt (Allg. Ztg. vom 6. März 1855, Beil.): „Dieser Dichter, welchen Mohammed den Fahnenträger zur Hölle nannte, gelangte durch seine Lieder, seine Schicksale und seine Liebesabenteuer mit Oneisa, die er mit ihren Gespielinnen beim Baden überraschte, unter seinem Volke zu universeller Berühmtheit. Von seinem Vater wegen schlüpfriger Abenteuer verbannt, lebte er lange unter einem fremden Stamme. Als man ihm die Nachricht brachte, sein Vater sei im Aufruhr vom eigenen Stamme erschlagen worden, saß er gerade beim Spiel. Er trieb seinen Genossen an, das Spiel ruhig zu beenden; denn er wollte ihm nicht sein Spiel verderben. Dann aber ließ er sich alle Einzelheiten des Mordes genau erzählen und berauschte sich während der Nacht, nach dem Grundsatz: „Heute der Wein und morgen das Geschäft.“ Nüchtern geworden, schwur er, nicht Fleisch und Wein zu genießen, nicht Haar und Bart zu scheren und kein Weib zu berühren, bis er die Pflicht der Blutrache erfüllt. Stolz verschmähte er jedes angebotene Sühngeld; denn alle Araber wüßten, daß Hodschr seinesgleichen nicht gehabt, und er würde sich entehren, wenn er Kamele für das Blut seines Vaters nähme. Als er vor einem Götzenbild durchs Los ein Orakel über seinen Kriegszug holte, zog er dreimal den Pfeil der Verteidigung. Ungeduldig, weil des Orakel nicht auf Angriff lautete, zerbrach er die Pfeile und warf sie dem Götzenbilde mit den edlen Zornesworten ins Gesicht: „Wenn dein Vater getötet worden, würdest du dich nicht auf Verteidigung beschränken.“ Imriolkais gelangte zuletzt nach Konstantinopel, mußte aber wegen eines Liebesverhältnisses zu einer Prinzessin fliehen. Justinian bestrafte ihn durch das Geschenk eines vergifteten

Hemdes, welches der Dichter anlegte, worauf er bald, bedeckt mit Geschwüren, bei Angora starb. Seine erotischen Lieder sind die Juwelen der arabischen Poesie und enthalten eine Fülle zarter und glücklicher Naturbeobachtungen mitten unter der südlichen Sinnesglut und Lüsternheit.

Mit Mohammed oder Muhammad oder Mohammad (geb. 570 oder 571 n. Chr. zu Mekka, gest. am 7. oder 8. Juni 632 zu Medina), dem Gründer des Islam, dem Einiger der zahllosen Stämme seines Heimatlandes zu einer Nation, traten die Araber aus der Einöde ihrer Wüsten, aus der Verborgenheit ihrer Oasen heraus auf die Bühne der Weltgeschichte.[28]) Es ist einleuchtend, daß mit dieser Wendung des Volksgeschickes auch die Poesie, die geistige Hervorbringung Arabiens in eine neue Phase treten mußte. Die Litteratur wurde vielgestaltiger, umfassender und breitete sich gleich mächtigen Strömen in die Lande aus; allein diese Ströme entsprangen nicht mehr dem lauteren Brunnen eines durch und durch in sich abgeschlossenen, eigentümlichen und an und für sich schon hochpoetischen Volkslebens. Die arabische Litteratur erkaufte ihren Glanz, ihre weithin reichende Geltung nur durch Hingabe ihrer ursprünglichen Frische und Kraft. Das religiöse Element, welches durch den Propheten hinzukam, förderte sie keineswegs; denn durch dieses Element wurde der dichterischen Hervorbringung die starre Fessel des Dogmas angelegt, wurden die Dichter gezwungen, jeden Gedanken, jede Schöpfung der Phantasie erst auf der Wagschale der Orthodoxie abzuwägen, bevor sie damit hervortreten durften. Sodann wurde der Hoheit und Innigkeit der Gefühle ein unheilbarer Schlag versetzt durch die Stellung, welche der Islam dem Weibe anwies. In den Harem eingesperrt und infolgedessen verdummt und verdumpft, konnten die Frauen dem Manne nichts mehr bieten, was eine höhere Liebe hätte einflößen können; und weil das weibliche Geschlecht von da ab nur vermöge seines köperlichen Liebreizes noch in Betracht kam, konnte es nicht fehlen, daß die erotischen Gedichte der Araber jenen vorherrschend sinnlichen Charakter annahmen, der meist unserem Geschmack und unserem gebildeteren Sinne widerstrebt. Mit der höheren Liebespoesie zerfiel dann zugleich die alte Abenteuerlust, indem die Heldenthaten des einzelnen gegenüber den erobernden Wundern, welche Mohammed und seine Heere verrichtet hatten, für die dichterische Auffassung nicht mehr in Betracht kommen konnten und so mit dem Reize des Ruhmes auch der Drang des Wagnisses verschwand. Erst später und weit vom Heimatland entfernt, in dem eroberten Spanien nämlich, erstand die alte, schöne Ritterlichkeit der Araber wieder, freilich verfeinert und durch christliche Einflüsse ausgebildet, und mit ihr auch ein Nachhall der verschwundenen reineren Minnepoesie. In den Ländern des Orients jedoch, welche der Islam sich unterworfen, wurde die arabische Dichtkunst vorherrschend Hofpoesie, mit starker mystisch-religiöser und panegyrischer, wie auch frivoler Färbung. Bei alledem darf jedoch durchaus nicht geglaubt werden, daß die arabische Litteratur seit Mohammed ihre Zeugungskraft verloren habe. Im Gegenteil, diese steigerte sich nach der Einbuße ihrer ursprünglichen Naivität bedeutend. Auch nach Mohammed traten große Dichter auf, die, ob sie sich auch den Einflüssen eines gesunkenen Geschmackes und einer vielfach herrschsüchtig hervortretenden Schulweisheit nicht zu entziehen vermochten, dennoch gar viel des Schönen hervorbrachten. Vornehmlich hob sich die Didaktik und schuf eine Menge von eigentlichen Lehrgedichten, von Fabeln und Satiren; sodann die Märchendichtung in ungebundener Rede, der Roman und endlich die allerliebste Makamen-Humoristik, aus welcher da und

dort ein voller Strauß echter Lyrik hervorduftet. Zum Drama jedoch hat es die arabische Litteratur nicht bringen können, weil der Gang ihrer naturgemäßen Entwickelung durch den Islam unterbrochen wurde und dieser, wie der Jahvedienst bei den Hebräern, keine selbstthätige, freie Individualität anerkannte. Woher sollte also dramatisches Leben kommen?

Was den Juden und Christen die Bibel, das ist bekanntlich der Koran (al korân, d. i. wörtlich die Lesung, weiterhin die Sammlung der Schriften) den Muslim. Er ist auch vielfach auf die biblischen Sagen und Mythen gebaut; der Monotheismus, den er predigt, ist nicht weniger ausschließlich und verdammungssüchtig als jener der Bibel, ermangelt aber des Dogmas der Versöhnung, welche im Judentum prophezeit (Orakel vom Kommen des Messias) und durch das Christentum angestrebt wurde. Das Symbolum des Islam ist befehlerisch, hart und starr:

> „Gott ist Einer!
> Er ist von Ewigkeit;
> Er hat nicht gezeugt,
> Er ward nicht gezeugt;
> Ihm gleich ist Keiner!“
>
> Koran, Sura 112.

بسم الله الرحمن الرحيم
والضحى والليل اذا سجى ما ودعك ربك وما قلى وللآخرة
خير لك من الاولى ولسوف يعطيك ربك فترضى الم
يجدك يتيما فآوى ووجدك ضالا فهدى ووجدك
عائلا فاغنى فاما اليتيم فلا تقهر واما السائل فلا
تنهر واما بنعمة ربك فحدث
سورة الم نشرح ثمان آيات مكية
بسم الله الرحمن الرحيم
الم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي
انقض ظهرك ورفعنا لك ذكرك فان مع العسر يسرا
ان مع العسر يسرا فاذا فرغت فانصب والى ربك فارغب
سورة التين ثمان آيات مكية
بسم الله الرحمن الرحيم
والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الامين
لقد خلقنا الانسان في احسن تقويم ثم رددناه اسفل

Seite aus einer Pergamenthandschrift des Koran in der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

Der Koran ist keineswegs von Mohammed selbst geschrieben, noch weniger vom Himmel gefallen, wie fromme Muslim glauben, sondern die einzelnen Stücke der Bibel des Islam wurden erst nach des Propheten Tode in ein Ganzes vereinigt, indem der Kalif Abu Bekr alles, was von Mohammeds Offenbarungen auf Pergament, Palmblättern, Knochen, Steinen und anderen rohen Schreibmaterialien einzeln unter den Muslim zerstreut aufzufinden war, sammeln und in seinem frommen Glauben ohne alle Kritik abschreiben und in ein Buch zusammenstellen ließ. Eine zweite Redaktion des Koran ließ der Kalif Othman besorgen, wobei

womöglich noch kopfloser verfahren wurde.[29]) So, wie er jetzt vorliegt, ist der Koran in 114 Suren, d. i. Stufen oder Reihen, abgeteilt, deren wunderliche Aufschriften wohl davon herrühren, daß die Gläubigen, welche denselben auswendig lernten, bevor er vollständig aufgeschrieben war, jeder Sura einen willkürlichen Titel gaben zur Erleichterung ihres Gedächtnisses. Über den außerordentlichen Einfluß, welchen der Koran mit seinem strengen Monotheismus auf die Litteratur der Mohammedaner geübt hat, ist man einig, weit weniger aber über seinen poetischen Wert. Während die einen das „Musterwerk arabischer Poesie" darin erblicken, verweisen ihn andere ganz und gar in das Gebiet der Rhetorik. So sagt Hammer: „Der Koran ist nicht nur des Islam Gesetzbuch, sondern auch Musterwerk arabischer Dichtkunst. Nur der höchste Zauber der Sprache konnte das Wort des Sohnes Abdallahs stempeln als Gottes Wort. In den Werken der Dichtkunst spiegelt sich die Gottheit des Genius ab. Diesen Einhauch und Aushauch der Gottheit beteten die Araber schon vor Mohammed in ihren großen Dichtern an" (Fundgruben des Orients, II, 25); dagegen Weil: „Die verschiedenen Stellen des Koran, in denen Mohammed die unübertreffliche Vollkommenheit dieses Buches selbst als den triftigsten Beweis seiner göttlichen Sendung anführt, müssen so verstanden werden, daß Mohammed sich nicht minder auf den erhabenen Inhalt als auf die vollendete Rhetorik, mit welcher dieser geoffenbart war, bei der Begründung seiner himmlischen Mission berief." Gewiß ist, daß der Koran in Prosa geschrieben ist, jedoch in jener rhythmischen Prosa, wie sie stets klingt, wo sie sich erst aus der gebundenen Redeweise herauszubilden angefangen hat. Diese Prosa, die überdies noch am Ende der Zeilen reimt, gab nun ein williges Gefäß zu den Visionen und Verzückungen des Propheten ab, und da einesteils „des Reimes Gleichklang, der für arabische Ohren wahrer Sirenenton ist," im Koran waltet, anderenteils Mohammed unmöglich das hätte leisten können, was er leistete, ohne poetischer Begabung, dieses bei seinen Landsleuten so überaus hochgeschätzten Gutes, teilhaft zu sein, so dürfen wir unbedenklich zugeben, daß sich die Orakel und Schilderungen des Propheten vielfach über das bloß rhetorische Gepränge erheben und daß er, hingerissen von dem Feuer seines Glaubens, von dem Wirbel seines Eifers, für Gedanken voll lohender Phantasie auch den echt dichterischen, hinreißend mächtigen Ausdruck gefunden habe.

Mohammed bewies sich gegen die Dichter höchst ehrerbietig und freigebig, nur nicht gegen die, welche ihn mit Satiren verfolgten. Daß er selbst nach unmittelbarem Dichterruhm strebte, macht folgende Anekdote unwahrscheinlich. Abu Bekr machte den Propheten darauf aufmerksam, daß er einen Vers unrichtig skandierte, worauf Mohammed antwortete: Ich bin kein Dichter und brauche es auch nicht zu sein. — Nach Hofmacherei schmeckt sehr stark die Anekdote, der Dichter Lebid habe nach Anhörung des Eingangs der zweiten Sura des Koran sein an der Kaabah aufgehängtes Preisgedicht herabgerissen und die Göttlichkeit des Koran laut verkündigt.

Den höchsten Schwung des Zornes erreicht der Koran, wenn er die Schrecken des jüngsten Gerichts und die Qualen der Hölle schildert, die höchste Lieblichkeit und Feierlichkeit, wenn er die Belohnung der Seligen, die Freuden des Paradieses beschreibt. Nach dem Urteil der Muslim selbst aber findet sich die erhabenste Stelle des Koran in der elften Sura, welche die Sintflut erzählt und wo es heißt: „O Erde, schluck' dein Wasser ein! O Himmel, halt' deine Ströme ein!" — Der Koran ist indessen nicht die einzige Religionsquelle der Muslim; denn neben diesem Buche hat auch die

Sunna, d. i. die aus den Reden und Handlungen des Propheten geschöpfte, durch Tradition fortgepflanzte, hauptsächlich durch Bochari († 869) bewerkstelligte Sammlung von allerlei Lebensregeln für einen großen Teil der Gläubigen (deshalb Sunniten genannt) religiöse und soziale Geltung.

Schon unter den ersten Nachfolgern Mohammeds in der Führung des islamischen Kriegs- und Staatswesens machte sich auch in der arabischen Poesie ein bedeutsamer Umschwung fühlbar. Die Dichter bequemten sich ganz naturgemäß den veränderten Verhältnissen ihrer Nation an, traten in neue Gedankenkreise, wandelten neue Wege, suchten neue Formen. An die Stelle des unbändigen Freiheitstriebes der altarabischen Volksänger trat schon unter den Kalifen der Omaijadendynastie, noch entschiedener aber unter dem Kalifat der Abbasiden die Geschmeidigkeit der Hofpoeten. Die heldische Mannhaftigkeit der alten Volksdichtung wurde zwar nicht völlig verdrängt, aber doch durch Beimischung von Sentimentalität, Lockerheit und Lüderlichkeit bedeutend abgeschwächt. Lebensgenuß im raffinierten Sinne des Wortes wurde Hauptgegenstand der dichterischen Thätigkeit. Wein, Dirnen und Lustknaben fanden gleichermaßen ihre Lober und Preiser. Viel Geist und Witz ist da an Obscönitäten verschwendet worden, und der Cynismus spielte, mitunter allerdings genial genug sich äußernd, eine große Rolle. Als die Chorführer der also gekennzeichneten Litteraturrichtung müssen genannt werden Moty und Abu Nowas.

Seite aus einem Miniaturkoran in der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

Moty kann man füglich als den ersten eigentlichen „Weinschwelg" der arabischen Litteratur bezeichnen. In einem seiner Gedichte schildert er eine Zecherei so:

„O des Tages in Bagdad, den wir so herrlich verbracht
Mit dem schwarzäugigen Mädchen, das glücklich uns macht.
Es blinkten die kristallenen Pokale im Gemache,
Die unter den Zechern kreisten wie die Sterne der Nacht.
Der Mundschenk gießt rein ihn ein und dann wieder gemischt,
O, wie der Wein, den er mischt, so köstlich erfrischt!
Uns durchduftet Safranpomade das Haupt,
Welches ein Kranz von goldenem Jasmin umlaubt,
Und bei Cymbel und Laute ward weitergetrunken,
Bis die Sonne im Westen hinabgesunken." (Kremer.)

Ernster und gehaltvoller war der Zeitgenosse des zweitgenannten Poeten, Abul Hatahija, welcher als Lehrdichter tapfer gegen die sittliche Verlotterung seiner Zeit vorging. Es konnte daher nicht fehlen, daß seine Dichtungen voll pessimistischer Anklänge sein mußten. Der stärkste ist wohl dieser:

„Stets bleibt die Welt ein Wohnort der Qual,
Ein mit Schmutz gefüllter reiner Pokal."

Diese ernstere Bahn verfolgten auch Abu Firas Hamdany († 968) und Abulala Maharry (973—1057 oder 1058), jener in seinen Gedichten mannhaft und ritterlich, mitunter auch elegisch-zart, dieser von Sachkundigen geradezu als der „tiefste Denker seines Volkes" anerkannt. Seine Dichtungen machen mitsammen ein freilich nicht streng gegliedertes Lehrpoem aus, welches gedankenreich und in erhaben dichterischen Wendungen die Weltanschauungen des Pessimismus verkündet und empfiehlt. Wie er über die Unsterblichkeit der Menschenseele dachte, zeigt der Doppelvers:

„Der Schlaf ist ein kurzer Tod, der wieder sich wendet;
Der Tod ist ein langer Schlaf, der nimmer endet."

Selbstverständlich mußte sein Skepticismus mit dem Dogma des Islam in Konflikt geraten. Die Ulemas und Mollahs haben ihn als Ketzer verrufen und verfolgt, und er hat ihnen ihre Feindseligkeit gelegentlich gehörig heimbezahlt:

„Gar mancher betet in der Moschee, der zittert,
Daß man seine nächtlichen Zechgelage wittert.
Statt in Falschheit zu verrichten das Gebet,
Ist es besser, daß man es umgeht." (Kremer.)

Viel mehr Lärm jedoch als dieser geniale Denker-Dichter machte in der arabisch-orientalischen Welt der um nahezu 60 Jahre ältere Motanabby (Mutanabbi, Motenebbi, geb. 915 zu Kufa, im Kampfe gegen räuberische Bedewinen der Wüste gefallen 965), dessen Name bedeutet der Prophet sein Wollende, weil er im Gefühle seiner poetischen Kraft die Glorie des Prophetentums erringen zu können wähnte.[30]) Dieser Versuch mißlang gänzlich und trug ihm nur einen Spottnamen ein. Jedenfalls besaß er eine überschwengliche Phantasie und hohe Kraft, allein die Höhe der altarabischen Dichter erreichte er keineswegs, und unausstehlich ist sein Haschen nach witzigen Wortspielen, unangenehm sind seine alle Grenzen überschreitenden Übertreibungen, ermüdend ist die immer wiederkehrende Erhebung seiner eigenen Verdienste, und als die Krone aller dieser Fehler hat er noch seine Lobreden stets an die Meistbietenden losgeschlagen und mit seinen Satiren nur den verfolgt, der ihm nicht huldigte. Der Umstand, daß die meisten seiner Hervorbringungen Gelegenheitsgedichte sind, ist charakteristisch. Dann und wann vergißt er jedoch seine Stellung als Hofdichter, und sowie das geschieht, atmen seine Elegien ein tiefes Gefühl und erinnern seine kühnen Ansprüche auf Ruhm an den unbändigen Naturdrang der Wüstensänger des alten Arabiens.

Von seinem vielbewegten, abenteuerlichen Leben, wie nicht minder von seinem Selbstbewußtsein giebt Kunde sein Vers:

„Mich kennt das Roß, die Nacht, das Schlachtrevier,
Der Schlag, der Stoß, die Feder, das Papier."

Diesen Vers rief ihm sein Sklave als Mahnung zu, als er, in der Wüste von Bedewinen überfallen, sein Roß zur Flucht wandte. Mutanabbi kehrte augenblicklich um, stürzte sich wieder ins Gefecht und erlag der Übermacht. Dieser Heldentod beweist jedenfalls, daß der Kern des Dichters ein gesunder war. Beim Antritt seiner Laufbahn hatte er zu den Bewohnern der Wüste gesprochen:

„Bei dem Sterne, der geht,
Bei dem Dom, der sich dreht,

Bei der Nacht, bei dem Tag,
Verflucht sei, wer nicht glauben mag!
Ich stehe bei Bekannten,
Den frühern Gottgesandten,
Und Gott will mir erlauben,
Zu regeln den Glauben —“

hatte aber, wie gemeldet, mit diesem prophetischen Debüt Fiasko gemacht.

Wie hoch sein Diwan bei den Orientalen geschätzt wird, beweisen die vierzig Kommentare desselben. Kenner der arabischen Poesie ziehen jedoch dem geräuschvollen Montanabby den früheren Ibn Dureid († 932) und den späteren Ibn Toghrai (ermordet 1121) als Dichter weit vor.

Mit der Lyrik, wie sie in der mohammedanischen Periode durch die genannten und andere Dichter ausgebildet wurde, stehen die didaktischen, zuweilen ins Gebiet der Satire hinübergreifenden Bestrebungen dieser Zeit in nahem Zusammenhang. Als Satiriker that sich Mohammeds Zeitgenosse Thabit hervor, welcher seine satirische Geißel selbst auf die Schultern des Propheten niederfallen ließ. Der reiche Gnomenvorrat, der sich allmählich häufte, wurde von Grammatikern und Lexikographen in verschiedenen Sammlungen zusammengestellt, erläutert und erweitert. Von solchen Werken didaktischer Dichtung stehen vornehmlich in Ansehen die Medschma ol emsal oder Sammlung von 7000 Sprichwörtern von Meidani († 1125), die Atwakos-dscheheb, d. i. die goldenen Halsbänder, von Zamakhschari († 1143) und die Atbakos-dscheheb, d. i. die goldenen Scheiben, von Schakruh, welche beiden Werke alle die Grundwahrheiten und die Polarpunkte der Sittenlehre umfassen, wie dieselben in mannigfaltiger Gestalt in den philosophischen und poetischen Werken der Morgenländer wiederkehren.[31])

Eine Erweiterung in Gestalt und Form fand die arabische Gnomendichtung in der Fabelpoesie, wobei freilich zu bemerken ist, daß hier die Araber großenteils nur als Übersetzer und Bearbeiter fremder Fabelwerke auftraten. Der berühmte arabische Fabeldichter Lokman scheint allem zufolge eine mythische Person zu sein, und die Annahme, daß der Name Lokmans nur der Kollektivname für eine in verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Elementen entstandene Fabeldichtung sei, dürfte schwer zu widerlegen sein. Wir kennen von diesen Fabeln 41 (37 davon besitzen wir deutsch als Anhang zu einer 1775 zu Wittenberg erschienenen Übertragung von Sadis Rosengarten, dann vollständiger in den Ausgaben von Rödiger 1839 und Schier 1839); sie sind aber eben nicht übermäßig gesalzen. Weit bedeutender sind die Leistungen der Araber im Tierepos, obgleich ihnen auch hier die Ursprünglichkeit mangelt, und als das vorzüglichste Werk dieser Gattung ist das dem indischen Hitopadesa nachgebildete Tierepos Kalilah ve Dimnah, d. i. der dumme und der arglistige (Schakal), die sich in dem Buche mit einander unterhalten, anzuführen, wie dasselbe durch den zum Islam bekehrten Perser Rouzbeh, gewöhnlich Abdalla Ben Mokaffa genannt (auf entsetzliche Weise ermordet 760), aus dem Altpersischen ins Arabische übertragen worden.[32])

Die Ähnlichkeit der Grundzüge dieses Tierepos mit denen des deutschen vom Reineke Fuchs ist so auffallend, daß man angenommen hat, die älteste lateinische Form des letzteren sei nur eine Nachbildung des arabischen Werkes, dessen Bekanntschaft für die Abendländer durch die Kreuzzüge vermittelt worden sei. Vergleiche hierüber, wie über das orientalische Fabelwesen überhaupt, Hammers Geschichte der osmanischen Dichtkunst, I, 25.

Das Fabelwesen der Araber hängt mit ihrem Märchenwesen insofern genau zusammen, als der Erzähler beinahe immer von der Beweisführung für einen Sittenspruch ausgeht. Der Hang der Araber zum Anhören wunderbarer Abenteuer ist uralt und fand seine Stütze in der Gewohnheit dieser Nomaden, unter dem gestirnten Himmel abends beisammen zu sitzen und sich untereinander Geschichten zu erzählen oder auch durch eigens bestellte Erzähler (Essamir, d. h. Führer der sternhellen Nacht, genannt) solche vortragen zu lassen. Dies ist der Ursprung der Märchensammlungen. Durch Mohammed erfuhr zwar die Märchenpoesie eine Anfeindung; denn der Prophet hielt die Märchenerzählung, welche ihre Stoffe vorzüglich aus Persien holte, für seine religiöse Reform gefährlich und verbot das Sichversenken seines Volkes in diese träumerische, bunte Wunderwelt. Dagegen empfahl er zur Hebung und Kräftigung des Nationalgefühls die Geschichten, welche über die Thaten des berühmten Dichters Antara und dessen Liebe zur schönen Alba umliefen, und aus diesen durch die mündliche Tradition immer mehr erweiterten und ausgezierten Geschichten entstand das berühmte arabische Heldenbuch Antara, ein echter und gerechter Ritterroman, wie er im 12. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung durch den Dichter und Arzt Ibn ess Ssaigh niedergeschrieben wurde.[33]) Indessen genügte dieser Stoff dem Märchenhunger der Araber nicht lange und die Vorschriften des Propheten waren bald vergessen. Gab es doch schon unter dem Kalifen Omar gewerbsmäßige Erzähler, wie es deren noch heutzutage in den Kaffeehäusern des Orients giebt, und das Anhören ihrer phantastischen Geschichten, die vielfach persischen und indischen Ursprungs sind, war und blieb die Lieblingsunterhaltung aller Stände und Klassen. So bildete sich nach und nach der Vorrat von wunderbaren Geschichten, der, später vielfach überarbeitet, gemodelt und vergrößert, jetzt unter dem Titel Elf Leila oder die Märchen der tausend und einen Nacht in jedermanns Händen ist. Die litterarische Geschichte dieser Märchensammlung ist sehr weitläufig, weswegen wir hier nur anführen, daß der Grundstock derselben persischer Herkunft und von dem persischen Dichter Rasti verfaßt ist, daß sie zuerst unter dem Kalifen Manssur ins Arabische übersetzt wurde und daß als die Lokalität ihrer letzten Überarbeitung mit Bestimmtheit Ägypten anzugeben ist, in welchem Lande unter der mamelukischen Herrschaft die arabische Litteratur reicher blühte, als nach dem Sturze des Kalifats sonst irgendwo im Orient.[34])

Ist uns in den Märchen der tausend und einen Nacht eine unerschöpfliche Fundgrube orientalischer Phantasie eröffnet, aus welcher die Liebhaber des Wunderbaren und Anmutigen zu allen Zeiten neue Befriedigung sich holen können, so bietet uns dagegen die arabische Makamendichtung, in welcher sich zuerst Hamadany († 1007) hervorthat, den eigentümlichen Genuß morgenländischen Witzes und Humors, der sich sonst, dem angeborenen Ernst des Orientalen gemäß, nur selten laut macht. „Makame," belehrt uns Rückert, „bedeutet einen Ort, wo man sich aufhält und sich unterhält, dann eine Unterhaltung selbst, einen unterhaltenden Vortrag oder Aufsatz, nach unserer Art eine Erzählung oder Novelle. Mehrere dergleichen über einen gemeinsamen Gegenstand und locker zu einem Ganzen zusammengereiht, bilden alsdann, was wir einen Roman nennen könnten." Ein solches Werk nun sind die Makamen des Hariri (geb. 1054 zu Basra, gest. 1121), fünfzig an der Zahl.[35]) Der Dichter tritt darin unter dem Namen eines Hareth Ben Hemman auf und erzählt die buntscheckigen Fahrten, Abenteuer und Metamorphosen des köstlichen Vagabunden Abu Seid aus

Serug. Die Form ist eine aus gereimter Prosa und Versen gemischte, gleich geschickt zu Ernst und Scherz, bald zu Wort-, Buchstaben- und Rätselspielen zugespitzt, bald lyrisch aufwirbelnd, bald in elegischem Flusse dahinströmend, bald rhetorisch gedehnt, bald gnomenhaft kurz, die Sprache mit einer so wunderbaren Virtuosität behandelnd, wie Paganini seine Geige behandelte. Der Wechsel zwischen Komik und Pathos ist ebenso rasch wie der Wechsel der Scene. Kaum hat Abu Seid als büßender Pilger an einem Grabe gestanden, um die Vergänglichkeit und Thorheit aller irdischen Genüsse zu predigen, als er auch schon im Kreise lockerer Vögel ein Loblied auf den Wein und die Freuden des Zechgelages anstimmt, um dann wieder, vom Gefühl seiner Unstetheit, seines Unglücks erfaßt, in melodische Klagen auszubrechen. Hariri macht einen auf die anmutigste Weise im Orient heimisch, und die bunten Phantasmagorien, die er an unsern Blicken vorübergaukeln läßt, laden uns, einmal geschaut, immer wieder zur Betrachtung und Bewunderung ein.

Miniatur aus einer Handschrift des Sizilianers Ibn Zafers. Probe sarazenischer Miniaturmalerei. Bibl. des Eskurial.

Die spätere Versunkenheit der arabischen Dichtung in ihrem Heimatlande zu betrachten, gewährt kein Interesse. Dagegen ist noch hinzuweisen auf die erquickliche Nachblüte, welche diese Dichtung, wie schon oben angedeutet worden, nach der Begründung des westlichen Kalifats in Spanien, sowie auch in den arabischen Niederlassungen auf Sizilien erlebt hat. Die hohe Bildung der spanischen Araber, all das Große und Schöne, was sie in Wissenschaft, Kunst und Poesie vollbrachten, zu einer Zeit vollbrachten, wo das christliche Europa noch tief in der traurigen Barbarei des frühen Mittelalters steckte, gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte und hat, wie bekannt, sehr bedeutend auf den Gang der europäischen Zivilisation eingewirkt. So that auch die reiche arabisch-spanische und arabisch-sizilische Dichtung, die sich religiös und weltlich äußerte, lyrisch, didaktisch, elegisch, satirisch und beschreibend sich offenbarte und deren Offenbarungen uns gedolmetscht und gedeutet zu haben einer unserer Meister-Dolmetscher, A. Fr. von Schack (Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, 2 Bde.), sich das Verdienst erwarb. Dieser Kenner kennzeichnete die Nachblüte der arabischen Poesie also: „Prachtvolle Diktion, Glanz und Kühnheit der Bilder sind im allgemeinen den lyrischen Ergüssen der spanisch-arabischen Dichter eigen. Doch ist dies auch die Klippe, an der sie leicht scheitern. Statt dem Gedanken Ausdruck zu leihen und das Herz reden zu lassen, überschütten sie uns nur zu oft mit einem Schwall glänzender Worte und schimmernder Bilder.“ Um

gerecht zu sein, muß man aber doch dieses Urteil dahin einschränken, daß es unter den spanisch-arabischen Lyrikern auch solche gab, die in den innigsten Herzenslauten zu reden verstanden und an Zartheit und Innigkeit des Gefühlsausdrucks keinem provençalischen Troubadour und keinem deutschen Minnesänger nachstanden. So namentlich Said Ibn Dschudi und Al Tortuschi. Als richtige „Weinschwelge" sangen Al Bekri und Ibn Hazmun. Als Naturschilderer that sich Ibn Said hervor; aber als der eigenartigste von allen seinen landsmännischen und zeitgenössischen Mitpoeten dürfte der 1071 in Sevilla gestorbene Ibn Zeidun zu nennen sein, weil seine Gedichte ein spürbarer Hauch von modernem Weltschmerz durchzieht und seinem Leben wie seinem Dichten etwas anhaftete, was wie Vorwegnahme von Byronismus aussieht. Für den begabtesten der sizilisch-arabischen Poeten gilt der 1056 zu Syrakus geborene Ibn Hamdis, aus dessen Jugendliedern die ganze Fülle orientalischer Lebenslust quillt, während die Gedichte seines reiferen Alters voll ernster Lehren sind.

Die Poesie war nach Mohammed viel zu sehr Sache der Bildung, der Reflexion geworden, als daß sie ohne Beihilfe sonstiger litterarischer Kultur hätte existieren können. In der That eroberten die Araber, einmal aus ihren Wüsten hervorgebrochen, nicht allein Länder und Meere, sondern auch die Reiche des Wissens, Erwerbungen, die besonders unter den Kalifen aus der Dynastie der Abbasiden fruchtbar gemacht wurden. So das Feld der Geschichteschreibung oder bezeichnender gesagt der Chronikerzählung, in welcher sich sagenhafte, historische und geographische Elemente mischten. In solcher Darstellung zeichneten sich aus Wakedi († 822), Kotaibah († 889), Ettabari († 922), Masudi († 957) und Abul Feda, während die Geschichtebücher Hamzas und Ibn Khalduns den strengeren historischen Anforderungen mehr entsprechen und die Chroniken Said Ibn Batriks (als Christ später Eutychius genannt, † 922) einen stark kirchlichen Beigeschmack haben.[36]) Noch eifriger als Geschichtestudien wurden die mathematischen und Naturwissenschaften, unter letztern vornehmlich die Medizin, getrieben. Auch die abstrakten Wissenschaften fanden Förderer und Pfleger, besonders seit die aus dem Islam hervorgegangene mystisch-philosophische, von Abu Haschem († 767) gestiftete Theologenschule der Sufi, d. i. der Wollebekleideten (von dem Worte suf, Wolle, welchen Stoff sie zu ihrer Gewandung gebrauchten), die Neigung zur philosophischen Abstraktion und Beschaulichkeit begünstigte.

Die Periode der wissenschaftlichen Thätigkeit der Araber begann zur nämlichen Zeit mit der Regierung des Kalifen Al Manssur (735), und setzte sich vorzüglich unter dem Kalifat Harun al Raschids und Al Mamums im Orient fort, während arabische Gelehrsamkeit und Kunst unter den Omaijaden in Spanien blühten. Es waren hauptsächlich die auf Befehl der Kalifen veranstalteten Übersetzungen griechischer Werke, welchen die Araber ihre gelehrte Kultur verdankten. Mittels dieser bildeten sie sich in den Disciplinen der Medizin, der Mathematik, Astronomie und Geographie. Durch die naturwissenschaftichen Werke des Aristoteles, welcher der Hauptleitstern ihrer Studien war und blieb, wurden sie auch in seine philosophischen eingeführt, und das aristotelische System, freilich vielfach getrübt durch mangelhafte Übersetzungen und seichte Erklärungen, wurde die Grundlage ihrer philosophischen Untersuchungen, die sich auf Erklären, Kommentieren und Räsonnieren beschränken, welches Räsonnement nicht selten zur Abgeschmacktheit sich verflachte. Einer der frühesten dieser arabischen Aristoteliker war Al Kendi (blühte um 800), dem Al Farabi († 966) nacheiferte. Berühmter als beide war Ibn Sina (Avi-

zenna, 984—1064), dessen Lerneifer so groß gewesen, daß er zu Bagdad unausgesetzt bei den aristotelischen Büchern saß, in die Moschee ging und Allah um Eröffnung des Verständnisses anflehte, wenn ihm etwas darin unverständlich war, die ganze Nacht hindurch las und schrieb, mit Wein sich den Schlaf verscheuchte und, von diesem dennoch überwältigt, nur von den Gegenständen seines Forschens träumte. Im einundzwanzigsten Jahre fing er an, philosophische Werke zu schreiben, unter denen man eine Logik, eine Physik und eine Metaphysik nennt. Ganz in der Art, wie die christlichen Scholastiker das Ansehen des Dogmas mit Hilfe des Aristoteles zu befestigen suchten, unternahm es Al Gazali († 1111), die Wahrheit des Koran durch die Philosophie zu erweisen, besonders durch seine Schrift Zerstörung aller Philosopheme. Als Sittenlehrer that er sich mittels seiner hochberühmten Schrift Ejuha al valed, d. i. o, mein Kind![37]) hervor, sonst auch die Orthodoxie des Islam gegen aristotelische und neuplatonische Sätze verteidigend, wogegen Ibn Tophail († 1190 zu Sevilla) die Lehren alexandrinischer Philosophen, denen er anhing, in einer Art philosophischen Romans zu verbreiten suchte, der den Titel Hai Ibn Jokdan; d. i. der Naturmensch, führt und von den Arabern als klassisches Buch hochgehalten wurde.

Der Inhalt desselben ist kurz folgender: Hai Ibn Jokdan wird auf einer öden Insel von einem Rehkalb gesäugt und erzogen. Heranwachsend, kommt er von selbst auf allerlei Erfindungen, lernt die Natur betrachten, die Formen der Dinge und seines eigenen Wesens erkennen, gelangt auf diesem Weg zur Erforschung des Wesens der Gottheit und endlich zu der Überzeugung, daß sein denkendes Wesen Ähnlichkeit mit den Formen des Himmels und dem Wesen des Wahrhaften habe. Er bestrebt sich, demselben immer ähnlicher zu werden, und durch dieses Bestreben und das Entfernen von allem Sinnlichen erhebt er sich zu dem Zustand sublimster Vertiefung und spirituellster Betrachtung.

Tophails Schüler Averroës (sein eigentlicher Name war Abul Walid Mohammed Ibn Achmed Ibn Mohammed Ibn Roshd) hat unter allen arabischen Gelehrten den größten Ruhm sich erworben. Er wurde in der Mitte des 12. Jahrhunderts zu Kordova geboren; seine Familie war sehr angesehen und er genoß einer vortrefflichen Erziehung. Sein gelehrter Ruf verbreitete sich schon frühzeitig, so daß er nach dem Tode seines Vaters dessen Stelle als Oberrichter erhielt. Nach einiger Zeit wurde er in der nämlichen Eigenschaft nach Marokko berufen. Allein seine strenge Gerechtigkeitswaltung vermochte ihn vor Verketzerungen in religiöser Beziehung nicht zu schützen. Infolge derselben wurde er seiner Ämter entsetzt, seines Vermögens beraubt und zum Widerrufe seiner vorgeblichen Irrtümer gezwungen. Er ging nach Spanien zurück und beschäftigte sich, die Entbehrungen der Armut nicht achtend, aufs neue eifrigst mit philosophischen und theologischen Studien. Später gelangte er wieder zu Ansehen und Würden. Er starb 1217. Auch seine Bestrebungen beschränkten sich indessen auf das Kommentieren und zwar hauptsächlich des Aristoteles, wobei er allerdings viel Scharfsinn und eine Menge feiner Gedanken zu Tage förderte. Die Verehrung, welche die Scholastiker ihm zollten, war sehr groß, und wie ihnen Aristoteles vorzüglich der Philosoph hieß, so hieß ihnen Averroës der Kommentator. Erwähnenswert ist, daß dieser arabische Gelehrte sehr absonderliche ästhetische Vorstellungen hatte. So definierte er z. B. die Tragödie als „die Kunst, zu loben", und die Komödie als „die Kunst, zu tadeln".

Mit der Bemeisterung der politischen Macht der Araber durch die wilden Horden, welche aus den Steppen Hochasiens herniederfluteten, ging auch die hohe geistige Kultur

dieses Volkes, die unter dem Schutze hochsinniger Herrscher auf zahlreichen Hochschulen geblüht hatte, unter oder mußte sich wenigstens vor der hereinbrechenden Barbarei in die Dunkelheit der Büchereien zurückziehen, aus welcher ihre Schätze erst in unserer Zeit durch die wetteifernden Bemühungen gelehrter Abendländer allmählich wieder hervorgesucht und in dem Lichte vorgeschrittener Bildung entfaltet wurden. Dadurch ist denn bereits einleuchtend geworden, daß die Thätigkeit des arabischen Geistes in der Geschichte der Entwickelung der Menschheit ein bedeutendes Moment ausmacht. Daß die welthistorische Schöpfung Arabiens, der Islam, auf die Gestaltung des Orients in jeder Beziehung den durchgreifendsten Einfluß geübt hat, liegt ohnehin klar am Tage. Die persische Litteratur, zu der wir uns jetzt wenden wollen, ist recht eigentlich eine Tochter desselben oder wenn man will, eine jüngere Schwester der arabischen, ungeachtet sie eine bedeutende Beigabe uralter, aus dem vormohammedanischen Persien stammender Elemente aufzuweisen hat.

Persien.

Unter der Führung seines Königs Dschemschid — so lautet die altpersische Überlieferung — sei das Zendvolk aus Airjanem-Vaëgo, wie in den Zendschriften die gemeinsame Stammheimat der Arier in den Quellgebieten des Oxus und Jaxartes heißt, von den Abhängen des Belurtagh und Mustagh nach Baktrien, Kabul und Eran oder Iran herabgestiegen, um sich später über die ganze Ländermasse auszubreiten, welche vom Indus und Oxus, vom persischen Golf, dem Tigris, den Gebirgen Kurdistans und dem Kaspiasee eingeschlossen ist. Dieses ganze mächtige Gebiet, auf welchem des Zendvolkes einzelne Zweige, die Baktrer, Meder und Perser, nach einander als herrschende Stämme erschienen, erhielt den Gesamtnamen Iran oder Eran (Lichtland) im Gegensatz zu den jenseits des Oxus gelegenen Steppenländern, welche, bewohnt von in Sprache, Religion und Sitte von den Iranern verschiedenen Nomadenvölkern, mit dem Gesamtnamen Turan (Dunkelland) bezeichnet wurden.[38])

Iran bekannte sich zu der dualistischen Religion, welcher zufolge aus dem „unerschaffenen Allumfassenden" das Heer der Geister hervorgegangen ist. Die ersten und höchsten derselben sind Ormuzd (verdorben aus dem zendischen Ahura maz-dao) und Ahriman (Anghra mainyus), Lichtgeist und Dunkelgeist. Auf der Seite des Ormuzd stehen die heilig gesinnten Amschaspands, auf der des Ahriman die bösen Dews. Ormuzd ist der Herrscher von Iran, Ahriman der Gebieter von Turan; denn der physische Gegensatz zwischen diesen Ländern wurde auch auf die moralische Welt übertragen. Der Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman ist der Entwickelungsprozeß der Welt und der Menschheit. Dieser Prozeß wird mit dem vollständigen Triumphe des Ormuzd endigen; denn auch Ahriman und sein Anhang in der Geisterwelt und auf Erden werden nach der furchtbaren Katastrophe des Weltgerichtes und der Weltverbrennung zum Licht und zum Guten bekehrt. Eigentlicher Zweck des Ormuzdglaubens war Vergeistigung des Menschen, der all sein Leben lang ein Streiter für Ormuzd gegen Ahriman sein sollte. Es ist einleuchtend, daß diese altpersische Religion in der That den Namen der Lichtreligion, welchen man ihr gegeben hat, verdient und daß ihre trostreichen Dogmen, welche das endliche Aufgehen des Bösen im Guten verheißen, notwendigerweise eine

lichte Heiterkeit über das Thun und Treiben der alten Perser ausgießen mußten. Eine Nation, welche das Licht zu ihrem Symbol nahm, konnte sich nicht in finstern, trüben Anschauungen gefallen, und wir bemerken in der persischen Urgeschichte deshalb ein stetes Aufstreben aus der Tiefe zum Licht und zur Klarheit, welche Eigentümlichkeit auch ihre spätere Litteratur noch deutlich wahrnehmen läßt, sogar da, wo sie mystisch wird; denn die Gedanken dieser Mystik sind mit dem lachendsten Blumenflor umkleidet.

Das altpersische Religionssystem ist seinem Gehalte nach das großartigste Gedicht, welches jemals ersonnen wurde. Für den ursprünglichen Dichter desselben gilt der Sage zufolge Zarathustra (d. i. Goldstern), im Parsi Zerduscht, im Griechischen Zoroaster. Die Bestimmung der Lebenszeit dieses großen Sehers ist noch immer Gegenstand gelehrter Kontroverse. Während die einen (z. B. Schack) wollen, daß der König Vistaçpa, unter dessen Regierung Zarathustra lebte, keiner der historisch nachweisbaren medischen oder persischen Könige gewesen und demnach der Prophet der Ormuzdreligion, wenn auch nicht in eine fabelhafte Vergangenheit, so doch jedenfalls über das neunte Jahrhundert v. Chr. hinaufzurücken sei, behaupten andere, Vistaçpa sei identisch mit dem Gustasp der Neuperser und dem (Dareius) Hystaspes der Griechen, folglich habe Zarathustra im 6. Jahrhundert v. Chr. gelebt und er sei 599 geboren und 522 gestorben. Die Urkunden seiner Lehre, in der Zendsprache und der aus dieser hervorgegangenen Pehlvisprache — das erstere indogermanische Idiom ist noch älter als das Sanskrit der Veden — niedergeschrieben, wurden zuerst im Jahre 1754 durch einen englischen Reisenden aus Surate nach Europa gebracht. Die wichtigste dieser Schriften ist der (oder das) Avesta (in ältester Form Apestak, d. h. wörtlich Text), die Bibel des Ormuzdglaubens. Ihren wesentlichen Inhalt bilden: 1) das Vendidad-Sade (im Original mit Glossar herausgegeben von Brockhaus), 2) das Jaçna (neupersisch Izeschne), 3) das Vispered — Dogmenlehre, Hymnik, Liturgie.[39])

Ahura maz-dao nach einem persischen Relief.

Spiegel sagt: „Seinem inneren Gehalte nach dürfen wir das Avesta für so alt, wo nicht für älter halten, als die historischen Nachrichten über Persien hinaufreichen. Die späteren, einzeln erhaltenen Nachrichten der Griechen und Römer über persische Religionslehren und Philosopheme stimmen damit auf das Merkwürdigste überein. Ob damals Zarathustra als Stifter der persischen Religion angesehen wurde, ist zweifelhaft, aber doch wahrscheinlich." Und: „Das Avesta ist das Werk mehrerer, wie so manches Buch des Altertums; der geehrte Name des Zarathustra wurde ihm erst an die Spitze gesetzt, nachdem es schon ein Gegenstand der Verehrung geworden war. Gegen die Echtheit des Avesta lassen sich seit Entdeckung und Entzifferung der Keilinschriften gar keine Gründe mehr geltend machen."

Eine weitere wichtige Religionsurkunde der Iraner ist das Bundehesch, eine im Pehlvi geschriebene und ausgeführtere Darstellung der iranischen Dogmatik, wie sie sich zur Sassanidenzeit entwickelt hatte.

Das altiranische Reich erlag der makedonischen Invasion unter Alexander dem Großen (331 v. Chr.), und das neupersische Reich der Sassaniden, unter welchem der Ormuzdglaube zu neuem Glanze gediehen war, wurde (634 n. Chr.) durch den Ansturm der Muslim weggefegt. In diesem großen Schiffbruch der iranisch-baktrisch-persischen Bildung gingen unersetzliche Kulturschätze zu Grunde. Einige Reste der ohne Zweifel reichen religiösen Litteratur von Iran wurden aber durch treue Anhänger des Ormuzdglaubens, deren Nachkommen jetzt unter dem Namen der Parsen oder Ghebern in der Zerstreuung leben, dem Untergang entrissen, verheimlicht und in die Fremde gerettet, wo sie freilich vielfache Trübungen erfuhren. Es begann jedoch mit dem Mächtigwerden des Mohammedanismus in Persien, dessen Schriftsprache jetzt das zur Sassanidenzeit aus dem Pehlvi entwickelte Parsi oder Neupersische wurde, ein neues geistiges Aufstreben. Es ist, als hätte der persische Genius eines gewaltsamen Anstoßes von außen bedurft, um seine Kräfte zu entfalten, als hätte erst die jungfräuliche Frische, Beweglichkeit und stählerne Schnellkraft des Arabertums mit ihm in Berührung kommen müssen, bevor er aus seinem abstrakten Insichgekehrtsein tönend und gestaltend heraustreten konnte ins Leben. Indessen hatte er schon einige Zeit vor der Herrschaft des Islam seine Schwingen erprobt, nämlich unter der trefflichen Dynastie der Sassaniden. Auf einen derselben, den berühmten, nachmals im ganzen Orient als Ideal eines Ritters, Jägers und Liebhabers gefeierten Behramgur weisen die Perser zurück, wenn sie von den Anfängen ihrer poetischen Litteratur sprechen. Behramgur nämlich soll zuerst die gebundene Rede aufgebracht haben. Ursache davon war seine geliebte Sklavin Dilaram (Herzensruhe), welche die dichterische Anrede ihres Herrn und Geliebten, von inniger Sympathie geleitet, mit gleichgemessenen und am Ausgang gleichtönenden Worten erwiderte. Kann man sich die ersten Verse auf eine hübschere Weise entstanden denken?

Unter der Regierung Chosru Nushirvans erhielten die Perser eine Bearbeitung der Fabeln des Bidpai, und zur selben Zeit dichtete der Vezier Bisurdschimir das älteste persische Heldenlied Wamik und Asra (d. i. der Glühende und die Blühende), welches später in vielfachen Bearbeitungen wiederholt wurde.[40]) Der Boden, in welchen Islam und arabische Kultur bei der Eroberung Persiens ihren Samen streuten, war demnach kein unfruchtbarer, und als sich erst die durch die arabische Invasion aufgewühlten Elemente niedergeschlagen und geklärt hatten und durch die Dynastien der Samaniden und Gasneviden Ordnung, Sicherheit und Ruhe hergestellt waren, begann unter dem Patronat feinsinniger, wohlwollender Fürsten alsbald die Glanzperiode persischen Geisteslebens. Freilich, eben dieses Patronat verwehrte jede selbständige Entwickelung des Nationalgeistes und machte die Bildung zur höfischen, die Poesie zur Hofpoesie, deren Bedingungen und Beschränkungen nur einzelne kühne Geister zu überspringen wagten. Mit Recht ist daher gesagt worden: „Der Schah war das eigentliche Sternbild der persischen Dichter, von dem sie Licht und Wärme für ihre Hervorbringungen empfingen; der Schah regte die Gesänge der Dichter an, empfahl und belohnte sie oder ward durch die Ungnade, die er ihnen bewies, ihre oft den Tod bewirkende Kritik.“ Allein man darf dabei nicht übersehen, daß das monarchische Prinzip recht eigentlich das politische Prinzip des Orients ist, daß viele der Herrscher, welchen von den persischen Dichtern gehuldigt wurde, diese Huldigungen wirklich verdienten und daß endlich die persische Hofpoesie keineswegs einen erniedrigenden, verknechtenden Einfluß übte, wie wir dies an Firdusi, Sadi und Hafis deutlich genug zu erkennen vermögen.

Um uns die Übersicht über den Reichtum der persischen Litteratur zu erleichtern, adoptieren wir die Einteilung derselben in sieben Perioden, wie sie durch Hammer festgesetzt wurde.[41]

1) Vom Jahre 913—1306 n. Chr., in welchem Zeitraum die reinste und schönste Blüte der persischen Heldendichtung zu Tage tritt. Am Eingang dieser Periode steht der Dichter Rudegi, der die prosaische Übertragung der Fabeln Bidpais, welche die Perser von der Zeit der Sassaniden her besaßen, in Verse umarbeitete und auch sonst im Mesnewi und Kassidet sich hervorthat.

Das Mesnewi, d. i. das doppeltgereimte (Gedicht), ist eine sehr beliebte Versart, die nicht nur beim Epos, sondern auch beim didaktischen und beschreibenden Gedicht angewandt wird. Das berühmteste Lehrgedicht Persiens, das Werk des gefeierten Mystikers Dschelaleddin Rumi, führt geradezu den Titel „Mesnewi". — Das Kassidet oder die Kasside ist das längere lyrische Gedicht (Ode), oder das Zweckgedicht, von dem die zwei ersten Verse und dann immer die zweitfolgenden mit demselben Reim enden. Das Kassidet bezweckt schon seinem Namen nach das Lob des Gepriesenen und ist also größtenteils panegyrischen Inhalts; in derselben Form werden aber auch die Totenklagen und die reine Schönheit beschreibenden Gedichte, sowie die Satiren verfaßt. — Das Ghasel ist nicht in der Reimfolge, sondern nur in der Länge vom Kassidet unterschieden, indem es aus nicht weniger als fünf und aus nicht mehr als sieben Distichen bestehen soll. — Beit (eigentlich Zelt) bedeutet ein Distichon. — Diwan (Genienversammlung) heißen die lyrischen Gedichtesammlungen. Der Titel der größeren, besonders der epischen und historischen Werke besteht immer aus dem Namen des Helden und dem angehängten Wort Name, d. i. Buch, z. B. Kabusname, Schahname, Iskandername. (Vergleiche über diese orientalischen Formen und Formeln auch Hammers Gesch. d. osm. Dichtkunst, Bd. I, S. 16 ff.)

Rudegis Werke sind leider bis auf geringfügige Bruchstücke verloren gegangen. Dagegen ist uns in dem Kabusname ein wichtiges Werk aus den Anfangszeiten der neupersischen Geistesthätigkeit erhalten. Kabus war ein trefflicher Fürst aus der Dynastie der Dilemiden, und ihm zu Ehren hat sein Enkel Kjekjawus das von letzterem (um 1080) verfaßte Buch der Weisheit für Fürsten und Fürstenkinder, welches in 44 Kapiteln Moral und Lebensphilosophie predigt und noch jetzt im Orient als der trefflichste Fürstenspiegel gilt, Kabusname, d. i. Buch des Kabus, genannt.[42] Der eigentliche Aufschwung der persischen Litteratur datiert aber von der Regierung des Schahs Mahmud aus der Dynastie der Gasneviden, welcher dieselbe nicht nur äußerlich förderte, indem er einen Kreis von Dichtern und Gelehrten um sich versammelte, dem bedeutendsten aus ihrer Mitte die Ehrenstelle eines Dichterkönigs verlieh, die von da ab ein stehendes Hofamt blieb, und überhaupt Hunger und Sorge von den Jüngern der Kunst fernhielt, sondern auch darauf ausging, der litterarischen Thätigkeit seines Landes zu einem tüchtigen innerlichen Halt zu verhelfen, indem er ihr eine nationale Grundlage gab, d. h. indem er sie auf die reiche Fundgrube der alten Nationalsagen und des Nationalmythus verwies. Es existierte nämlich unter dem Titel Bastanname in zahlreichen Abschriften eine Sammlung historischer Traditionen des persischen Nationallebens, welche unter dem letzten Sassaniden, Jezdedjerd III., in Prosa zusammengestellt war. Auf dieses Werk richtete sich Mahmuds Augenmerk mit gesundem Takte, und er wählte aus seinen vierhundert Hofdichtern sieben aus und teilte ihnen sieben Abteilungen des Bastanname zur dichterischen Bearbeitung zu. Einer der Sieben, Anssari († 1029), befriedigte den Schah am meisten durch Bearbeitung der Sage von Sohrab und wurde

demzufolge zum Dichterkönig ernannt, als welcher er das alte Gedicht von Wamik und Asra erneuerte und seinen Gebieter in einer Kassside von 180 Beits (Distichen) besang. Er scheint sich indessen mit seinem dadurch gewonnenen Ruhme begnügt und keineswegs Lust gehabt zu haben, den ganzen ungeheuren Stoff des Bastanname zu bearbeiten.

Dazu bedurfte es eines größeren Genius, und dieser erstand in Ishak Ibn Schereffah Abul Kasem Manssur, genannt Firdusi (auch Firdewsi, Firdausi und Firdosi geschrieben, d. i. der Paradiesische. Wunderbare Schicksalsfügung, daß aus der Mitte der Nachkommen derer, welche die Ateschgahs (Feueraltäre) zerstört und das Avesta zu vernichten gesucht hatten, ein Genius aufstand, welcher, im Innersten erfüllt von der Idee des ormuzdischen Lichtglaubens, in einer riesenhaften Dichtung den großen Kampf zwischen Iran und Turan noch einmal kämpfte und der iranischen Heldensage, deren Inhalt dieser Kampf ausmacht, unvergängliche Gestalt verlieh.[43])

Firdusi, über den sein bester europäischer Kenner geurteilt hat, daß er „in der Tiefe und Stärke der Empfindung unter den orientalischen Dichtern geradezu einzig dastehe, daß in seiner majestätischen Ganges dahinschreitenden Darstellung ein titanisches Pathos herrsche, daß er seinen feierlichen Ton auch zu den sanftesten Akkorden zu dämpfen und mit dem stürmischen Drange kriegerischer Begeisterung das zarteste Gefühl, mit der vorwaltenden Strenge und Großartigkeit idyllische Anmut und elegische Weichheit auf wunderwürdige Weise zu verbinden vermöge," — Firdusi wurde um das Jahr 940 n. Chr. zu Schadab geboren, einem bei Tus in Khorassan gelegenen Dorfe. Man weiß von seinem Leben bis zum sechsunddreißigsten Jahre nur wenig. Zu dieser Zeit begann er das Schahname (Königsbuch, Heldenbuch) zu dichten, welchen Titel das große Epos von Iran führt. Proben daraus, welche dem Schah Mahmud bekannt wurden, entzückten diesen so, daß er seinem Vezier befahl, für jedes Tausend der gereimten Doppelverse, in welchen das Gedicht geschrieben ist, dem Dichter tausend Goldstücke einzuhändigen. In seinem einundsiebzigsten Jahre vollendete Firdusi sein Werk und überreichte es dem Schah, welcher im ersten Entzücken befahl, dem Dichter so viele Goldstücke zu geben, als ein Elefant zu tragen vermöchte. Aber eine Kabale neidischer Höflinge stimmte diese Großmut unendlich herab. Firdusi — so will die Überlieferung — befand sich gerade im Bade, als ihm auf Befehl des Schahs für die nahezu sechzigtausend Doppelverse seines Epos ebensoviele Silbermünzen gebracht wurden. In seines Dichterstolzes Empörung verteilte Firdusi die ganze Summe an die Badwärter und an den Schenkwirt, bei welchem er soeben ein Glas Fukaa getrunken hatte, und ließ dem Schah sagen, nicht des Geldes wegen hätte er das Schahname geschaffen. Dann verließ er den Hof und führte ein unstätes Wanderleben, bis er gegen das Ende seiner Tage in seine Heimat nach Tus zurückkehrte. Dort ist er im Jahre 1020 gestorben. Gerechtigkeit ward ihm, wie das so herkömmlich auf Erden, nach seinem Tode. Der Schah war endlich zur Erkenntnis seines Unrechts gekommen und sandte Boten, welche dem Dichter die versprochenen sechzigtausend Goldtomans und ein Ehrenkleid überbringen sollten. Unter dem Stadtthore von Tus begegneten diese Boten dem Leichenzuge Firdusis. Diese augenscheinlich sagenhafte Gestaltung der Nachrichten vom Ausgang des „Paradiesischen" umschalt den Kern der historischen Thatsache, daß dem Leben auch dieses großen Menschen die tragische Weihe nicht fehlte. Daher der Hauch erhabener Schwermut, welcher über Firdusis Werk hingebreitet ist und an einer Stelle desselben zu dem gramschweren Klagerufe sich zusammengefaßt hat:

„Von Erde sind, zur Erde werden wir,
Voll Angst und Kummer sind auf Erden wir!
Du gehst von hinnen, doch es währt die Welt,
Und keiner hat ihr Rätsel aufgehellt.“

Das Schahname[44]) steigt hinauf zu den Urquellen der altiranischen Sagen und Mythen und reicht herab bis zur Eroberung Persiens durch die Mohammedaner, welche im Jahre 636 den letzten Sassaniden bei Kadesia vernichteten. Das Gedicht umfaßt also einen Zeitraum von zweitausend Jahren. Damit ist schon gesagt, daß es kein Epos im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist. Es ist vielmehr eine mythisch-historische Dichtung, aus dem alten Nationalbewußtsein seine Inspiration schöpfend, Mythus, Sage und Geschichte in einen dichterischen Rahmen fassend, welcher dem Ganzen eine künstlerische Einheit verleiht. Diese jedoch ist nicht so fest, daß nicht das ganze Werk in zwei große Hälften zerfiele. Die erste macht das eigentliche Heldenbuch von Iran aus, beginnend mit den Mythen von Kajumors, Huscheng, Tahmuras und Dschemschid, woran sich die Erinnerung der Iraner an die Auswanderung ihrer Altvorderen aus den Ursitzen am Hindukusch knüpft, und schließend mit dem Höhepunkt der iranischen Geschichten unter den ersten Fürsten der Dynastie des Dareius Hystaspes; die zweite führt in sagenhafter Weise die persische Geschichte bis zum Ausgange der Sassaniden fort. Wenn diese Abteilung mehr den Reimchroniken unseres Mittelalters ähnelt, so ist dagegen die erste eine durch und durch eigentümliche dichterische Schöpfung. Sie hat zum Mittelpunkt den gewaltigen Rustem, den „elefantenleibgestaltigen“ Pehlewan (Held, Ritter, großer Baron). Aber der eigentliche Held des Schahname ist nicht dieser oder jener einzelne Mensch, sondern vielmehr das ganze Iranervolk, dessen wechselnde Geschicke die einzelnen Abenteuer ausmachen. Und eine erhabene Grundidee trägt das Ganze: der Gedanke der zoroastrischen Religion, die Vorstellung von dem rastlosen Kampfe des Lichtgeistes Ormuzd und seines Lichtreiches Iran gegen den Dunkelgeist Ahriman und sein Dunkelreich Turan. Mit bewunderungswürdigem Genie hat Firdusi mittels dieses Grundgedankens sein Werk beseelt und durchgeistigt, so zwar, daß jenes grandiose Religionsgedicht, der Glaube von Alt-Iran, im Schahname des mohammedanischen Dichters seine Wiederauferstehung feierte . . . Schack hat mit Recht bemerkt, das „iranische Epos bringe in seiner Gesamtheit den Eindruck des Unermeßlichen hervor, dem Anblick des gestirnten Himmels gleich, der die unendliche Menge der Welten in ein glanzreiches Sternensystem verflicht“. Allein unsere Bewunderung gewinnt noch an Wärme, wenn wir einzelne Planeten dieses Systems näher ins Auge fassen. Firdusi erweist eine wahrhaft erstaunliche Vielseitigkeit, und wenn auch der tragische Grundton, der Widerhall des Weltkampfes zwischen Ormuzd und Ahriman, überall durchklingt, so weiß er doch den reizendsten Wechsel von Anmutigem und Furchtbarem, von Heldischem und Idyllischem, von Tragischem und Romantischem eintreten zu lassen. Auch findet er stets den rechten Ton und die richtige Farbe. Von erschütternder Gewalt zeigt sich Firdusis heroisch-tragischer Stil insbesondere in den Geschichten von Feridun und seinen Söhnen, vom Untergange des edlen Sijawusch, von dem Tode des herrlichen Heldenknaben Sohrab, in welchem der verzweifelnde Rustem, erst nachdem er ihn erschlagen, seinen Sohn erkennt, und endlich in der Darstellung des Kampfes zwischen Rustem und Issendiar. Erhabener Tiefsinn spricht aus der Sage von Kai-Chosrus Entrückung, in allen Zaubern romantischer Phantastik schwelgt die Erzählung von Kai-

Kawus' Zug nach Masenderan, anschaulichste Schlachtenmalerei zeigt die Schilderung des Streites der zwölf Helden, und eine der schönsten Liebesgeschichten, welche jemals ein Dichter erzählt hat, ist die von Bischen und Menische, in ihrer Lieblichkeit zugleich auch wieder eine sinnvolle Variation des großen Themas vom Zwiespalt und Kampf zwischen Iran und Turan. — Eine zweite epische Dichtung, **Jussuf und Suleicha** (übersetzt von Schlechta-Wssehrd 1889), von einigen in ihrer Echtheit angefochten, stammt aus den letzten Jahren Firdusis. Einzelne Schilderungen in diesem Roman in Versen, so die Versuchung Jussufs durch Suleicha, bewähren noch die volle dichterische Kraft. Nicht vergessen sei, daß Firdusis Muse auch im Garten der Lyrik köstliche Liederblüten erschlossen hat. —

Seite aus einer Prachthandschrift des Pendsch Kendsch des Dichters Nisami. K. öffentliche Bibliothek, Stuttgart.

2) In dieser Periode, von 1106—1203, tritt das nationale Element schon mehr zurück, um einerseits dem panegyrischen Hofton Platz zu machen, andererseits in romantischen Stoffen aufzugehen. In ersterer Weise, d. i. als höfischer Lobpreiser, that sich in diesem Zeitraum vor allen hervor Ewhahdeddin **Enweri** († zu Balk 1152), von dessen Kassiden uns Hammer (Gesch. d. sch. Redek. Pers. S. 89—100) mehrere Proben gegeben hat. Enweris Zeitgenosse **Senaji** († 1180) nahm einen höheren und edleren Schwung, indem er in seinem mystischen Werke **Hadika**, d. i. der Ziergarten, die Geheimnisse des Wesens der Gottheit und der Menschheit zu durchdringen versuchte. Sein Grab ist noch jetzt ein Wallfahrtsort; indessen hat er bald einen Bestreiter gefunden in dem trefflichen Mathematiker und Astronomen Omar **Chijam** (Cheijam, um 1050—1112), dessen Vierzeilen („Rubajjat") im Orient seit Jahrhunderten bis heute „eines großen Rufes genießen und in der That zu den interessantesten Erzeug-

nissen der persischen Litteratur gehören".[45]) Chijams geistvolle Rubajjat lehren eine entschieden skeptische Weltanschauung, epikuräischen Lebensgenuß und weltverachtende Resignation, da es ja doch ein vergebliches Bemühen sei, das Welträtsel lösen zu wollen:

„Du sahst die Welt, doch was im Weltenall zu deinen Augen kam, ist bloßer Schein.
Du sahst und hörtest viel, doch auch der Schall, wie ihn dein Ohr vernahm, ist bloßer Schein.
Von einem Ende dieser Welt zum anderen trug dich dein Fuß;
Nun ruhst du aus, sinnst über manchen Fall; was darin wundersam, ist bloßer Schein!"
(Bodenstedt.)

„Keiner hat dem Weltgeheimnis je den Schleier noch gehoben;
Unsres Geistes Auge ringshin, ach! mit Nacht ist es umwoben;
Einen sichern Wohnort haben wir allein im Erdenschoß;
Ach, wie viel wir sinnen mögen, dieses Rätsel ist zu groß." (Schack.)

In Enweris Art und Weise dichteten auch der gelehrte Chakani Hakaiki († 1186), sowie Sahir Farjabi († 1186). Ein Altersgenosse dieser beiden, Raschid Watwat († 1182), eröffnete sich durch sein Werk Hadaikessihr, d. i. die Zaubergärten, welches eine Metrik und Poetik enthält, eine Wirksamkeit, die jetzt noch fortdauert. Der Hauptglanz dieser Litteraturperiode aber ging aus von Nisami (eigentlich Abu Mohammed Ben Jussuf Scheich Nisameddin, genannt Montanasi, † 1180 in seiner Vaterstadt Gendsche), der zwar auch als Lyriker so fruchtbar war, daß er einen Diwan von etwa zwanzigtausend Versen hinterließ, seinen Ruhm jedoch vornehmlich durch die fünf Werke gründete, die nach seinem Tode unter dem Gesamttitel Pendsch Kendsch, d. i. die fünf Schätze (auch einfach Chamsse, d. i. Fünfer genannt) zusammengestellt wurden. Diese fünf Werke sind: 1) Machsenol-esrar, d. i. Magazin der Geheimnisse, ein moralisierendes Werk, dessen Lehrsätze durch Anekdoten belegt werden; 2) Iskandername, d. i. Alexanderbuch, eine Art panegyrischer Epopöe; 3) Chosru und Schirin; 4) Leila und Medschnun (der Orlando furioso der Wüste); 5) Heft peiger, d. i. die sieben Schönheiten. Die drei zuletzt genannten Werke sind der Triumph der persischen Romantik, und es ist Nisami besonders hoch anzurechnen, daß er in diesen Dichtungen das Weib, welches sonst in der mohammedanischen Welt eine nicht eben glänzende Rolle spielt, in seine Rechte einsetzte. Nisamis Liebesgeschichten blenden daher nicht allein durch eine anmutige Phantastik, sie spannen auch durch meisterlich ersonnene und bedachtsam durchgeführte Verwickelungen und ergreifen und rühren unser Gemüt durch das rein menschliche Gefühl, welches in ihnen quillt. Nisami ist einer der wenigen Orientalen, die ebenso sehr zu dem Herzen als zu der Einbildungskraft sprechen.[46])

3) Von 1203—1300. Wenn in der vorigen Periode die poetische Thätigkeit, nach neuen Anregungen und Stoffen umhergreifend, in die Weite geschweift, so wendet sie sich dagegen in der vorliegenden mehr nach innen. Beschaulichkeit und Betrachtung geben den Ton an, Mystik und Didaktik gelangen zur höchsten Blüte, wie sich denn auch aus der politischen Lage des Landes in dieser Zeit leicht erklären läßt, daß der denkende Geist von den Äußerlichkeiten des Lebens abgewandt und seiner eigenen Innenseite zugekehrt werden mußte. War doch die ganze Existenz Persiens durch den Einfall der Mongolen in Frage gestellt; und bis sich die schwankenden Verhältnisse wieder einigermaßen befestigt hatten, ergab sich eine Richtung des Gemütes auf das Innere, eine Vertiefung der Gedanken von selbst. Als Vorläufer der Hauptrepräsen-

tanten dieser Richtung steht Ferideddin Attar (erschlagen 1226 zu Schadbah) da, der nicht nur eine Menge mystischer und ethischer Originalwerke ausgehen ließ, sondern sich auch durch Sammlung und Verbreitung bisher zerstreuter Schätze mystischer Weisheit um sein Prinzip Verdienste erwarb. Unter seinen eigenen Büchern verdienen Auszeichnung die Mantiket-tair (Vögelgespräche), ein makamenartiges Werk, in welchem die Vögel ratschlagend und geschichtenerzählend beisammensitzen, ferner das Esrarname, d. i. Buch der Geheimnisse, welches auf die Richtung des größten mystischen Dichters des Orients bedeutenden Einfluß geübt hat, und endlich das Pendname, d. i. das Buch des guten Rates (deutsch von Nesselmann, 1870). Der gemeinte große Mystiker war Mewlana Dschelaleddin Rumi († 1273 zu Koniah), der gotttrunkene Pantheist, der Stifter der Mewlewi, des berühmten Ordens mystischer Derwische, genannt die Nachtigall des beschaulichen Lebens, dessen „Dichtungen von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus der Mittelpunkt des mohammedanischen Pantheismus sind". Sein Gedicht Mesnewi, welches nach dem Schahname unter den Bekennern des Islam die höchste poetische Geltung hat, predigt den Sufismus, d. h. die Lehre „des vollkommensten Pantheismus, des Ausflusses aller Dinge von dem ewig unerschaffenen Licht und der Vereinigung mit der Gottheit auf dem Wege des beschaulichen Lebens durch Gleichgiltigkeit gegen alle äußere Form und durch Vernichtung seines Ichs". Dieser Pantheismus äußert sich aber keineswegs asketisch, sondern springt meist wie ein jauchzender Dithyrambus aus dem Herzen und zieht alles Schöne in seinen bacchantisch-verzückten Reigen hinein. Solche berauschte Freudigkeit in Gott jubelt auch in den lyrischen Gedichten Dschela-

Sadi. Nach einer Darstellung im Journal Asiatique.

leddin Rumis, welche nebst dem Mesnewi (sein Sohn Weled schrieb als Seitenstück dazu das Rebabname) das tiefsinnig heitere Brevier der Mewlewi bilden, die ihre Andachtsübungen mit Flötenspiel, Trommelwirbel und Tanz begleiten. Gewiß, einen liebenswürdigeren Mystiker als Dschelaleddin Rumi hat die Erde nie getragen.[47])

Die herrlichen Ghaselen, welche Fr. Rückert i. J. 1819 dichtete (Ges. Poet. Werke, V, S. 200 fg.) und denen er Dschelaleddins Namen vorsetzte, wie zum Dank für die von dem persischen Theosophen empfangenen Anregungen, sind Rückertsche Originaldichtungen. Darunter findet sich auch das schönste aller Ghaselen: „Wohl endet Tod des Lebens Not“ und so weiter.

Verrät Rumi allenthalben die mystische Überschwenglichkeit und Trunkenheit, so zeigt ihm gegenüber sein Zeitgenosse Moslicheddin Sadi (geb. 1175 zu Schiras, gest. ebendaselbst 1263) durchgehends nüchterne Besonnenheit und moralische Würde, außer in einigen seiner lyrischen Produkte, wo er sehr ans Faunische streift, ja sogar nicht verschmäht, die saftigsten Zoten ausgehen zu lassen. Seine Hauptwerke sind die zwei berühmten Musterbücher morgenländischer Weisheit und Moral, der Gulistan, d. i. Rosengarten, und der Bostan, d. i. Fruchtgarten, beide in den letzten zwölf Lebensjahren Sadis in jener eigentümlich orientalischen, aus Prosa und Versen gemischten Form verfaßt, beide mit Vorliebe eine maßvolle Verstandesrichtung befolgend, woher es auch kommen mag, daß Sadi als Moralphilosoph mehr Verehrer im Abendlande zählt denn im Morgenlande, allwo sein Ruhm weit mehr auf seinen lyrischen Gedichten beruht. Seine Ghaselen heißen geradezu „Das Salzfaß der Dichter“. In Europa wird die milde Verständigkeit, die gereifte Erfahrung, womit er im Gulistan und Bostan eine Philosophie des Lebens lehrt, jederzeit hochgehalten werden.[48])

مردمان از نغمت در آسایش بودندی و من
بتعجب ماندم خطیب اندرین لختی بیندیشید و گفت
این چه مبارک خوابست که دیدی مرا بر عیب من
واقف گردانیدی معلوم شد که آواز ناخوش دارم
و خلق از بلندی خواندن من در رنجند توبه کردم که
ازین پس خطبه نگویم و نخوانم مگر باهستگی قطعه
از صحبت دوستان برنجم کاخلاق بدم حسن نمایند
عیبم هنر و کمال بینند خارم گل و یاسمن نمایند
کو دشمن شوخ چشم ناپاک تا عیب مرا بمن نمایند
هرانکس که عیبش نگویند پیش هنر داند از جاهلی عیب خویش
حکایت یکی در مسجد سنجار بتطوع بانگ نماز

Faksimile aus dem Gulistan des Sadi.
Handschrift in der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

Aus dieser Zeit sind noch zu nennen Chosru († 1315) als Nachahmer Nisamis in der romantischen Erzählung, und Schebisteri († 1320) als Nachtreter Dschelaleddin Rumis, welchem er jedoch mit seinem Werke Güldscheni-ras, d. i. Rosen-

flor des Geheimnisses (persisch und deutsch herausgegeben von Hammer 1838) nicht nahekommt.

4) Von 1300—1397, die Glanzperiode der persischen Lyrik, das Zeitalter des Hafis, der ohne Frage der größte Lyriker ist, welchen im Orient der Kuß der Muse geweckt hat. Mohammed Schemseddin (d. i. die Sonne des Glaubens, mit dem Ehrennamen Hafis, d. i. der Bewahrer, nämlich des Koran, welchen er auswendig wußte) war geboren zu Schiras und starb, gerühmt als Tschekerlib, d. h. Zuckerlippe, und hochgeehrt von allen besseren seiner Zeitgenossen, im Jahre 1389 zu Mosella, einer Vorstadt seines Geburtsortes. Sein Grab ist eine Wallfahrtsstätte; denn die Frommen deuteten und deuten seine Lyrik allegorisch, wie das ja auch der glühenden Erotik des hebräischen Hohenliedes und der indischen Gitogovinda widerfuhr. Der Diwan des Hafis, d. i. die Sammlung seiner Gedichte, gehört ohne Frage zu den glänzendsten lyrischen Offenbarungen der Weltlitteratur.[49]) Die gottvolle Trunkenheit eines sich mit der Weltseele innig eins wissenden Pantheisten wirft da funkelnde Liederperlen mit vollen Händen aus. Von Wein überfließt, von Nachtigallentönen schmettert, von Küssen flüstert das ganze Buch. In den anmutigsten, freilich sehr häufige Wiederholungen nicht ausschließenden Wendungen gleiten die Verse dahin, geschmückt mit herrlichen Bildern, schwellend von lebensfreudigen Gedanken, in dithyrambischen Jauchzlauten Natur, Schönheit und Liebesgenuß preisend und predigend, gegen allen Buchstabendienst, alle Werkheiligkeit, Dummheit, Heuchelei und Muckerei blitzende Pfeile schießend. Rechnet man noch dazu, daß der wunderbar durchgeistigte Hafissche Sensualismus vermöge einer ungemeinen lyrischen Gestaltungskraft eine vollendet künstlerische Ausprägung gefunden hat, so wird man in dem Sänger von Schiras eine der merkwürdigsten Erscheinungen der orientalischen Kulturgeschichte anerkennen müssen.

Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte, von G. Fr. Daumer, ein Büchlein, welches viel zu wenig Schätzung gefunden hat, ist ein lyrisches Kunstwerk, aber kein persisches, sondern ein deutsches, und zugleich eine litterarische Mystifikation, durch welche sich viele täuschen ließen. Zu diesen vielen gehörte ich für eine Weile selber. Die von Daumer dem alten Perser auf Rechnung geschriebenen Gedichte sind aber Daumersche und viele darunter geradezu lyrische Juwelen, Gedankendiamanten von blitzendem Schliff in zierlichster Fassung. Hafis hat dem deutschen Dichter nur da und dort ein Motiv und einzelne Stimmungsklänge geliefert.

5, 6 und 7) Von 1397 bis auf unsere Zeit. Mit Hafis hatte die geistige Hervorbringungskraft Persiens ihren Gipfel erreicht. Eine Steigerung war nicht mehr möglich, und das Hinabgleiten von der Höhe ging rasch von statten. Doch treffen wir in Mewlana Dschami (1414—92) noch auf einen äußerst begabten und fruchtbaren Dichter, der das, was nach dem Vorgang der großen Epiker, Mystiker und Lyriker noch zu thun übrig blieb, in höchster Vollendung in sich darstellte, dabei jedoch mehr Korrektheit, Fleiß, Glätte des Stils und nachahmendes Talent als zeugungskräftiges Genie entfaltete. Die Originalität war erloschen; man legte sich darauf, die von den großen Dichterheroen gewandelten Pfade breit zu treten. Dem vielfach nachgeeiferten Vorbild Nisamis folgend, dichtete auch Dschami einen Fünfer (Chamsse), dessen erste Abteilung Tohfetolebrar, d. i. Geschenk der Gerechten, betitelt, ein ethisch-asketisches Lehrgedicht ist, welchem ein zweites Lehrgedicht von mystischer Tendenz folgt, betitelt Subhetolebrar, d. i. Rosenkranz der Gerechtigkeit. Wenn Dschami sich

hier an Dschelaleddin Rumi anlehnt, so ist in dem dritten und vierten Teil seines Chamsse, welcher die romantisch-epischen Stoffe Jussuf und Suleicha (persisch und deutsch von Rosenzweig 1824) und Leila und Medschnun (deutsch von Hartmann 1807) behandelt, Nisami sein Muster; jedoch ist Dschamis Romantik keine reine mehr, indem sich derselben schon zu viel religiöse Allegorie beimischt. Den Schluß des Fünfers bildet das Iskandername, mehr moralisierend als erzählend; Alexander den Großen konnte ein Geltung ansprechender persischer Poet nicht unbesungen lassen. Es ist merkwürdig, wie lange und in welchem Grade der makedonische Alexander, der „wie einst in der Wirklichkeit, so auch in der Dichtung das große Band war, welches den Osten mit dem Westen durch die heroischen Sagen verknüpfte", Lieblingsgegenstand orientalischer Phantasie blieb. Die Zahl morgenländischer Alexandriaden dürfte nicht weniger groß sein als die der abendländischen. Seinem Fünfer hing Dschami später noch den Beharistan, d. i. Frühlingsgarten (persisch und deutsch von O. M. v. Schlechta-Wssehrd 1846) und den Nefhatolnis, d. i. Hauch der Menschheit, an. Der erstere, eine Nachahmung von Sadis Gulistan und Bostan, enthält auch einen Abschnitt, in welchem Lebensbeschreibungen persischer Dichter mitgeteilt werden; der zweite giebt einen Grundriß der Lehren des Sufismus und Lebensbeschreibungen von berühmten Heiligen dieser mystischen Sekte.[50]) Von Dschamis Nachfolgern sind noch zu nennen sein Schwestersohn Hatifi, der die Geschichten von Chosru und Schirin, Medschnun und Leila in echt romantischem Geiste bearbeitete und als Seitenstück zu Nisamis Alexanderbuch ein Timurname dichtete, an welchem er vierzig Jahre lang arbeitete; dann Hilali (zu Anfang des 16. Jahrhunderts), welcher das romantisch-mystische Epos König und Derwisch (deutsch von Ethé 1870) schrieb, und endlich Feisi (1556—1605), der am Hofe des Großmoguls Akbar in Indien lebte. Es existiert von ihm außer seinen Kassiden eine Sammlung mystisch-philosophisch-lyrischer Gedichte, Serre, d. i. Sonnenstäubchen, betitelt, worin vieles in tiefsinnigster Weise auf die alte Lichtreligion Persiens zurückweist.

Außerordentlich groß ist der Reichtum der späteren persischen Litteratur an Fabel-, Märchen- und Novellensammlungen. Auszuzeichnen sind die Anwari soheili, d. i. die kanopischen Lichter, Hosein Wais' berühmte persische Bearbeitung der Fabeln Bidpais, in welcher der berühmte weltschmerzlich-nihilistische Satz steht:

„Hast einer Welt Besitz du dir gewonnen,
Sei nicht erfreut darüber — es ist nichts!
Und ist dir einer Welt Besitz zerronnen,
Sei nicht im Leid darüber — es ist nichts!
Vorüber gehen Schmerzen sowie Wonnen,
Geh an der Welt vorüber — es ist nichts!";

dann der Nagaristan, d. i. Bildersaal, um das Jahr 1360 von Dschuwaini verfaßt; ferner Baktijarname, d. i. Buch vom Prinzen Baktija, und endlich Tutiname, d. i. das Papageienbuch (deutsch von Iken, erläutert von Kosegarten 1822), in welchem ein Papagei die Hauptrolle spielt und dessen Inhalt dieser ist: Eine schöne junge Frau verliebt sich in Abwesenheit ihres Gemahls in einen von ungefähr erblickten Fremden. Durch eine Zwischenperson wird ausgemacht, es sei weniger gefährlich, ihn aufzusuchen, als ihn zu sich einzuladen. Nun putzt sie sich auf das schönste, will aber doch den Schritt nicht ganz auf ihre Gefahr thun und fragt bei einbrechender Nacht

den dämonisch weisen Hauspapagei um Rat. Der Papagei erdenkt nun die List, durch anziehende, möglichst weitläufig ausgesponnene Erzählungen die Liebeskranke bis zum Morgen hinzuhalten. Dies wiederholt sich alle Nacht, und man erkennt hieran die Favoritform der Orientalen, wodurch sie ihre grenzenlosen Märchen in eine Art von Zusammenhang zu bringen suchten. Ins 18. Jahrhundert fallen die märchenhaft-novellistischen Bearbeitungen der Sagen von Hatim Ben Ubaid Ben Said durch Ferid Ghafer Khan — ein für die Kenntnis morgenländischen Zauber- und Feenwesens wichtiges Werk — und von dem Räuber und Minstrel Kurroglu (die Abenteuer und Gesänge Kurroglus, deutsch nach der englischen Version von Wolff 1843).

Das Drama geht bei den Persern wie bei den Arabern leer aus und zwar aus denselben Gründen, die ich oben angegeben. Doch muß erwähnt werden, daß in Persien alljährlich die traurige Geschichte vom Tode Hassans und Husseins, der Söhne Alis, mit großem Gepränge in der Art unserer mittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspiele dramatisch aufgeführt wird.[51]) Auch sollen den Berichten neuerer Reisenden zufolge in der Gegenwart bei den Persern tragikomische Farcen und Gauklerspiele aufgekommen sein, die man als rohe Anfänge der dramatischen Kunst bezeichnen könnte.

Das Feld der Geschichte wurde von den persischen Gelehrten fleißig angebaut, seit Dewletschah (um 1487) durch seine Biographien persischer Dichter den Grund zur historischen Darstellung gelegt hatte. (Sein Werk besitzen wir teilweise in einer deutschen Übertragung von J. A. Vullers, 1831.) El Balami, Dschuwaini, Wassaf, Kaswini und andere werden als Chronisten und Historiker erwähnt, allein es ist von ihren Werken, mit Ausnahme der Geschichte der Seldschuckiden von Mirchond (persisch und deutsch von Vullers, 1838), bis jetzt erst weniges unter uns bekannt geworden.

Türkei.

Hier können wir uns sehr kurz fassen. Zwar hat es Hammer (in der Vorrede seiner Geschichte der osmanischen Dichtkunst, 1836, 4 Bde.) übel vermerkt, daß die Litterarhistoriker bisher die türkische Litteratur so kurz abfertigten, und hat zugleich durch sein von erstaunlichem Fleiße, von einer unermüdlichen Begeisterung für den Orient neues Zeugnis gebendes Werk über die türkische Poesie zu beweisen gesucht, daß es sich wohl der Mühe lohnte, hier genauer nachzusehen. Allein durch den Satz: „Der wesentlichste Grundzug der osmanischen Poesie ist nur eine knechtische Nachahmung der persischen und arabischen, durch keinen eigentümlichen Charakter ausgezeichnet“ — welchen er in der Vorrede seines Werkes ausspricht, überhebt er uns der unersprießlichen Mühe, hier ausführlicher zu sein. Er hat über 2200 osmanische Dichter und Dichterinnen Bericht erstattet und seine Darstellung durch Proben erläutert, allein die gewissenhafteste Lesung seines Buches kann nur Langeweile und Überdruß bereiten. Es ist so gar unerquicklich, immer nur einen breitgeschlagenen Abklatsch schon dagewesener Gedanken, Gefühle, Wendungen, Bilder und Geschichten vor sich zu haben. Zu einem günstigeren Gesamturteil über die türkische Litteratur vermag auch Murad Effendi nicht zu gelangen in seinem Aufsatz Der ottomanische Parnaß (gedruckt in Unsere Zeit, 1876, Heft 5).

Am eigentümlichsten offenbarte sich der seldschuckisch-türkische Geist noch in seinen ersten Äußerungen, in kurzen Sprüchen und Strophen, wie sie von alten Volkssängern erfunden und verbreitet wurden, oder in den Überbleibseln ihrer ältesten Sprachdenkmale, von denen besonders eine Sammlung türkischer Distichen, welche der persische Dichter Weled seinem Rebabname einverleibt hat, merkwürdig ist.

Diez in seinen Denkwürdigkeiten von Asien und Hammer in seinem Morgenländischen Kleeblatt haben uns einige Proben solcher Sprüche und Strophen gegeben, z. B.:

Reden ist Silber, Schweigen ist Gold.
Nur Erde füllt das gierige Auge.
Verkaufe nicht den Vogel in der Luft.
Ein Grüß dich Gott! ist besser als tausend
Behüt dich Gott!
Der Fremde hat keine Freunde.

Thue das Gute, wirf es ins Meer;
Weiß es der Fisch nicht, weiß es der Herr.
Das Pferd gehört dem, der es reitet,
Das Schwert dem, der es führt mit Kraft,
Die Herrschaft dem, der sie erbeutet,
Das Mädchen dem, der es beschlaft.

Die litterarische Kultur der Osmanen begann jedoch erst, als sie sich in ihren Eroberungen festgesetzt und Zeit und Muße hatten, das Leben auch mit geistigen Genüssen zu verschönen. Die Glanzperiode ihrer Litteratur, die, wir wiederholen es, stets nur eine Abschattung der arabischen und persischen ist, fällt in die Regierungszeit Solimans II, in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts also. Den unübersehbaren Reigen der türkischen „Dichter“ eröffnet Aaschik († 1332), welcher die Mystik Dschelaleddin Rumis und Weleds in seine Sprache übertrug. Ihm folgte Achmed Daji († 1412), nach persischen Quellen die Geschichte Iskanders mit mystischer Färbung behandelnd, sodann Sati († 1546), der Panegyriker und wohlbestallte Hofpsalmist, und Lamii († 1531), einer der fruchtbarsten osmanischen Poeten, Bearbeiter der romantischen Geschichten des Orients und Nachahmer Nisamis. Sein Zeitgenosse Baki († 1600, Diwan, übersetzt von Hammer) überflügelte seinen Vorgänger Nedschati († 1598) an lyrischem Ruhm und gilt als der größte Lyriker der Türken. Hammer nennt viel zu panegyrisch Baki nach Mutanabbi und Hafis den drittgrößten lyrischen Dichter des Orients. Seine Gedichte sind fast durchweg Oden zum Lobe des Sultans, sehr pompös und sehr langweilig. Nach ihm zeichnete sich noch aus der kecke Satiriker Nefii (um eines seiner Spottgedichte willen 1635 ermordet), der Lyriker Wehbi († 1636), der Lehrdichter Nabi († 1712) und der Allegoriker Ghalib († 1795). — Unter den türkischen Stämmen Innerasiens thaten sich hauptsächlich die Özbegen hervor, die erobernd bis ans Kaspische Meer vordrangen. Der Prinz Mohammed Salih besang in einem Heldengedicht von 76 Gesängen, freilich meist in gereimter Prosa, die Thaten des Özbegenfürsten Scheibani Chan aus dem 15. und 16. Jahrhundert (herausgegeben und übersetzt von Herman Vambery 1885).

Im Jahre 1854 hat ein türkischer Gelehrter, Fetin Effendi, zu Konstantinopel eine Art moderner Litteraturgeschichte der Osmanen herausgegeben, Lebensbeschreibungen von neueren und neuesten türkischen Poeten nebst Proben aus ihren Werken. Aber eine Zukunftshoffnung für die türkische Litteratur ist aus dem Buche nicht zu entnehmen, wohl dagegen manches ebenso charakteristische als ergötzliche Beispiel von der grenzenlosen Selbstgefälligkeit der türkischen Dichterlinge, die wahrlich im Selbstlob alle Plateniden der Welt turmhoch überragen. So lautet ein Ghasel des 1858 verstorbenen Großvezier Mustafa Reschid Pascha folgendermaßen:

„Mein Schreibrohr richtet den Geist des Redekranken auf,
Mein Schreibrohr stärkt die Schwachen wie Jesus;
Dem nach den Tropfen des Überflusses dürstenden Redner
Ist mein Schreibrohr gleichsam eine Quelle der göttlichen Offenbarung.
Die goldene Dachrinne der Beredsamkeit fängt an zu fließen,
Sobald mein Schreibrohr an die Kaaba der Rhetorik aufgehängt wird.
Wenn man es an das königliche Haupt des Nachdenkens legt, ist es an seinem Platze;
Mein Schreibrohr ist ein Paradiesvogel in den drei höchsten Wissenschaften.
Wenn ich auf unbetretenen Wegen unbedachtsam wandle, was es auch sei,
Mein Schreibrohr ist gleichsam ein Stab in der Hand zur Besiegung der Feinde.
Reschid, ist es vielleicht ein Zuckerrohr in dem Ägypten der Beredsamkeit?
Sieh, mein Schreibrohr ist von vollendeter Süßigkeit."

In der bombastischen sogenannten Effendisprache, einer Mischung von Türkisch, Arabisch und Persisch unter Einflüssen abendländischer Bildung, sind gehalten die Hiksajas, von volkstümlichem Inhalte, wie z. B. das beliebte Buch des Aaschik Garib, darin ein fahrender Sänger den Verlust der Heimat und der Geliebten beklagt; ferner die Scharki, Lieder, bei Abendunterhaltungen von zunftmäßigen Sängern zur Geige und Guitarre vorgetragen. Die Effendisprache soll neuestens der Volkssprache wieder etwas weichen. In dieser erzählen sich die Frauen die Mesels, Märchen mit Stoffen aus Morgen- und Abendland, und in ihr erklingen die meist ungeschriebenen, aber sich fort und fort erhaltenden Volkslieder, von denen eines hier stehe (nach Grünfeld, Anatol. Volkslieder, Leipzig 1888):

„Deiner blauen Augen Thränen
Haben mir das Herz bethaut,
Als mit festgepreßten Zähnen
Ich ins Antlitz dir geschaut.
Asli, was hast du gethan?! —

Nimmer kann den Schlaf ich finden,
Seit ich weinend dich gesehn,
Seit — ein Spiel von Abendwinden —
Deine Locken ich sah wehn.
Asli, was hast du gethan?!"

Als Muster schöner Prosa wird aufgestellt das Humajunname, d. i. Kaiserbuch, die türkische Bearbeitung der Fabeln Bidpais von Ali-Wasi († 1543), der für den glänzendsten Prosaiker der Osmanen gilt. Die ausführlichste aller Darstellungen orientalischer Romantik besitzen die Türken in dem Suleimanname von Firdusi dem Langen, welchen 70 Bände starken Riesenroman Hammer (Geschichte der osmanischen Dichtkunst I, S. 25) ein sowohl durch seinen Umfang als seinen Gehalt höchst merkwürdiges und eigentümliches Erzeugnis türkischer Phantasie nennt (Auszüge davon finden sich verdeutscht in Hammers „Rosenöl", 1813). Sodann hat die türkische Litteratur auch eine nicht geringe Anzahl von solchen Dichtungen in Prosa aufzuweisen, welche Tropfen von Geschichte in Eimern von buntester Phantastik auflösen und deren Verfasser meist unbekannt sind. Ein türkischer Volksroman, aus dem 14. oder 15. Jahrhundert stammend, sind Die Fahrten des Sajjid Batthal (übers. v. H. Ethé 1871). An die ursprünglichen Sitze der Türken in der Nachbarschaft von China mahnt das noch jetzt unter ihnen einheimische, als Surrogat für das Drama dienende chinesische Schattenspiel. Die stereotypen Charaktere desselben sind der Hopa, ein Beamter und eingebildeter Stutzer, der Hadschi Aiwat, ein Überstudierter, der immer mit persischen Versen um sich wirft, der Karagiöz, ein possenreißerischer Schuft, der Karadschüdsche, ein buckeliger Hanswurst, und die Tudu, eine messalinische Dirne. Die unflätigen Possen dieser Sippschaft werden selbst in den Harems höchlich beklatscht und machen selten der Darstellung edlerer Stoffe Platz. — Ob die geschichtlichen Werke der Türken,

deren eine bedeutende Anzahl genannt wird, für die Geschichtskunde eine wirklich erhebliche Ausbeute gewähren werden, muß der erst noch zu erwartenden näheren Bekanntschaft mit denselben zur Entscheidung vorbehalten bleiben. Weil aber die türkische Historik sich wohl schwerlich über die Fläche der übrigen orientalischen erhebt, so dürfte die von ihr zu hoffende geschichtliche Ausbeute keine beträchtliche sein. Wenn schließlich die Frage an uns herantritt: Ist die Regeneration des osmanischen Reiches eine Möglichkeit? so kann dieselbe auf Grund der bisher gemachten Erfahrungen nur verneinend beantwortet werden. Das Problem der „türkischen Reform“, worüber so viel geredet, geschrieben und verhandelt worden, ist Problem geblieben. Wie in politischer, so auch in kultureller Beziehung. Weder die vielen vorgeblichen, noch die wenigen aufrichtigen „Reformtürken“ haben weder fachwissenschaftlich noch nationallitterarisch Nennenswertes geleistet. Das gesamte türkische Staatswesen lottert, genau angesehen, in den alten, ausgefahrenen, schmutzigen Geleisen weiter, d. h. dem Untergange zu. Nur Wunder können es retten und verjüngen. Sobald aber eine Nation ihre Hoffnung auf Wunder, d. h. auf Unmögliches stellen muß, ist sie fertig und verloren.

Bevor nun unsere Betrachtung den Orient verläßt, falle noch ein kurzer Streifblick auf jene Völker, die, den Türken verwandt oder benachbart, um den Kaukasus wohnen und zum Teil Sprachen sprechen, deren Zugehörigkeit noch nicht festgestellt ist. Die Tataren zwar besitzen keine eigentliche Litteratur. In Schiras und Karabagh erlernen ihre Volkssänger schulmäßig die Dichterei und besingen besonders bei Festen zu einer Art Mandoline (Ssas) als Ssasanderen die sinnliche Liebe, angesehener als Aschuchen zur Geige die edlere Minne, oft in lehrhaftem Tone. Bei den Tscherkessen haben nach dem Siege des Islam die Mollahs die volksmäßige, von Hoch und Niedrig geschätzte Liederdichtung der Gekoko nach und nach zurückgedrängt. Die Gekoko priesen den Heldenmut in Schlachten und sangen das Lob der gefallenen Kämpfer. Unter den Armeniern leben aus dem achtzehnten Jahrhundert noch fort die Volkslieder des Sajat-Nowa, Asbar und anderer. Eine eigentliche Litteratur aber haben neben frischen, kräftigen Volksliedern die Georgier aufzuweisen, und zwar nicht nur auf kirchlich-religiösem Gebiete, sondern auch in weltlicher Kunstlyrik und Epik. In jener machte sich einen Namen Nino Orbeliani, in dieser der ältere Epiker Rustonveli mit seinem Werke Der Mann im Tigerfell (übersetzt von Arthur Leist), und Katharina Gabaschwili als Erzählerin.

Kampf zwischen Achilles und Hektor. Antikes Vasenbild zur Ilias.

Zweiter Abschnitt.

Hellas und Rom.

Hellas.

Hinter uns liegt der alte Orient, wo so vieles unser Staunen, unsere Bewunderung erregen mußte, während doch im Grunde nur weniges uns eine herzliche Teilnahme abzugewinnen vermochte, und wir betreten jetzt ein Land, bei dessen Namen schon, nach dem treffenden Ausdruck eines großen deutschen Denkers, es dem gebildeten Menschen, vorab dem Deutschen, heimatlich zu Mute wird. Denn Hellas war das Land der Freiheit, des Humanismus, der Schönheit. Selbstverständlich ist dieser Satz, wenigstens was „Freiheit" und „Humanismus" angeht, cum grano salis, d. h. im antiken Sinne zu nehmen, nicht im modernen. Denn unsere neuzeitlichen, auf den Vorstellungen von „Menschenrechten" und „Menschenpflichten" fußenden Begriffe „Freiheit" und „Humanität" waren der hellenischen Demokratie, deren breite Grundlage ja die Sklaverei abgab, ganz fremd. In Hellas erreichte die Menschheit den höchsten Blütegrad, welchen die Lebensbedingungen des Altertums überhaupt zuließen; hier war es dem menschlichen Organismus gegönnt, harmonisch sich zu entwickeln und den glücklichen Versuch zu machen, gleichsam das ganze Leben künstlerisch zu gestalten.[52])

Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß auch unter den Bewohnern der vorzugsweise als die „antike" bezeichneten Welt die Entwickelung der Kultur eine langsame und stufenweise gewesen, wie sie es überall und allezeit war und ist; ebenso, daß die nationalstolze Selbstberühmung der Hellenen, ihre Bildung nur sich selbst zu verdanken zu haben, als ungeschichtlich abgewiesen werden muß. Die antiken Völker, Griechen und Italiker, sind Sprößlinge der arischen Rasse, der indogermanischen Völkerfamilie. Ihre älteste Zivilisation mußte demnach eine gemeinsame Grundlage mit der indogermanischen haben. Hierfür liefert, abgesehen von allem andern, schon die vergleichende Sprachen- und Religionenkunde die unwidersprechlichsten Beweise. Die Anfänge und

der Verlauf der Bildungsgeschichte von Hellas zeigen jedem, der überhaupt sehen kann und will, daß die griechische Kultur vom Morgenlande her, von den Ägyptern, den Semiten, den Persern sehr bedeutende Einwirkungen erfahren habe. Allerdings wirkten diese orientalischen Einflüsse auf die Hellenen bei weitem nicht so übermächtig, wie später die griechischen auf die Römer gewirkt haben. Denn der hellenische Genius besaß Ursprünglichkeit und Kraft genug, seinem eigenen Wesen gemäß das vom Orient her Empfangene umzubilden und ganz eigenartig weiterzugestalten.

Vor allem bestätigt und verdeutlicht das ein vergleichender Blick auf die religiösen Anschauungen und Übungen der Orientalen und der Hellenen. Die finsteren, verneinenden, lebensfeindlichen Vorstellungen, welche in verschiedenen morgenländischen Götterdiensten zu grausamem, blutdürstigem Wahnwitz ausschlugen, fanden in den Griechen entschiedene Bekämpfer. Auch sie zwar waren anfänglich, wie ihre Göttersage deutlich bezeugt, jenem asiatischen Gottesdienste zugethan, welcher die Mütter zwang, ihre Kinder dem Baal-Moloch auf die rotglühenden Erzarme zu legen; allein frühzeitig emanzipierten sie sich von diesem religiösen Greuel, schafften ihren Moloch-Kronos ab und setzten an dessen Stelle einen Kreis von Göttern und Genien, welcher „die wahrhaft göttlichen Ideen und Charaktere des Natürlichen und Menschlichen enthielt".

Die Religion, anderwärts so oft nur ein Dienst des Todes, war in Griechenland wahrhaft ein Kultus des Lebens, welcher unaufhörlich predigte, daß die Erde die Heimat des Menschen sei. Aus dem Bewußtsein dieser Wahrheit entsprang die licht- und maßvolle Sicherheit der Griechen im Leben und in der Kunst. Indem sie sich ihre Götter nur als körperlich und geistig vollkommenere Menschen vorstellten, lernten sie die Menschennatur achten und als den höchsten Vorwurf künstlerischer Thätigkeit ansehen. Der Mensch war ihnen Anfangs- und Ausgangspunkt, wie der Religion, so auch der Kunst. Am Menschlichen hielt sie fest, und diese weise Selbstbeschränkung erzeugte jenes plastische Kunstideal, das alle Schönheit in dem menschlichen Organismus findet und aufzeigt und der grenzen- und bodenlosen Phantastik des Orients jene klassische Bestimmtheit und Ruhe entgegengesetzt, die mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreicht und in eine Statue der Aphrodite alle Wunder der Schönheit, in ein Trauerspiel des Sophokles alle erhabenen, innigen und furchtbaren Regungen der Menschenbrust bannt. Der Mensch wird nie seine Natur überwinden, aber er begreife, erhöhe, verkläre sie. In dieser Erkenntnis und in der praktischen Bethätigung derselben liegt das offenbare Geheimnis der antiken, d. h. hellenischen Weltanschauung. Während der Morgenländer fortwährend ins Übernatürliche, d. h. ins Unnatürliche, hineinstrebte, war und blieb dem Griechen die Natur und insbesondere die Menschennatur erstes und letztes Gesetz: daher im Orient mystischer Quietismus und politische Sklaverei, in Hellas dagegen menschlich-heiterer Schönheitsdienst in Leben und Religion und demokratische Freiheit im Staate. Diese Gegensätze erscheinen auch in den beiderseitigen Formen der künstlerischen, namentlich der poetischen Äußerung. Bei den Orientalen ein unaufhaltsames Zerfließen ins Unfaßbare, Nebelhafte, bei den Griechen ein stetes, besonnenes Streben nach plastischer Rundung; dort riesenhafte Umrisse bei Vernachlässigung der Details, hier gewissenhafteste Vollendung des Einzelnen wie des Ganzen. Dem klaren, maßvollen, in sich einigen Geiste der Hellenen entspricht die gehaltene, harmonische, durchsichtige Form, die sich dem Inhalt anschmiegt, wie das nasse Gewand dem Körper einer badenden Schönen.

Zur Erwerbung und Klärung dieses Geistes, zur Erringung und Entwickelung dieser Form, also zur Aneignung der möglichst schönen Harmonie des geistigen und körperlichen Lebens, welche den Hellenen eigen war, haben verschiedene glückliche Umstände zusammengewirkt. Der sonst so häufig lebensfeindliche, hier aber lebenfördernde Einfluß der Religion wurde schon berührt. Diesem zunächst sind die vorteilhaften klimatischen Verhältnisse von Hellas zu erwähnen, das mit seiner heiteren, klaren Luft und seinem sonnigen Himmel den fortwährenden Aufenthalt im Freien gestattet, während das an drei Seiten flutende Meer einerseits die Hitze mäßigt und so die Erschlaffung verhindert, andererseits zu all der kräftigenden und erhebenden Thätigkeit einladet, welche die Seefahrt mit sich bringt. Die Bodenbeschaffenheit des von zahlreichen Gebirgszügen im Innern vielfach abgegrenzten Landes unterstützte den Hang der Hellenen, innerhalb der verschiedenen Gebiete die individuellen Eigentümlichkeiten der Volksstämme kräftig herauszubilden, und beförderte auf naturgemäßestem Wege die Gründung und Befestigung zahlreicher kleiner Staaten, welche dann in der Ausbildung freier Gemeinwesen rühmlich wetteiferten.

Bande hellenischer Nationaleinheit waren vornehmlich die nationalen Heiligtümer, unter denen der orakelspendende Tempel des pythischen Gottes zu Delphi hervorragte, sodann die glorreichen Nationalfeste (zu Olympia, bei Delphi, zu Nemea und auf dem Isthmus von Korinth), bei welchen die Sieger in den körperlichen und geistigen Wettkämpfen angesichts von ganz Hellas bekränzt wurden, was für die höchste Ehre galt, die ein Hellene erreichen konnte. In diesen Wettkämpfen feierte die durchaus künstlerische, durchweg auf das Schöne, also auch Gute, abzielende Erziehungsweise dieses Künstlervolkes, das nicht nur dem Geiste, sondern auch dem Leibe sein Recht in würdigster Art widerfahren ließ, ihren höchsten Triumph, während unsere künstliche Erziehung ihr Wesen nur allzu oft in ein Vollpfropfen des in einem vernachlässigten Körper versiechenden Geistes mit eitlem Wissen setzt und der jugendlich aufstrebenden Seele das Ideal antiken Menschentums nur zeigt, um sie dann durch den Gegensatz des Polizeistaates desto grausamer niederzudrücken.

Auch die Sprache verband die einzelnen griechischen Völker zu einer Nation, allein in ihr zeigte sich ebenfalls der Hang zur möglichst freien Individualisierung der verschiedenen Stammgenossenschaften, und die verschiedenen Dialekte spiegeln daher die Stammeseigentümlichkeiten scharf und entschieden ab. Die griechische Ursprache schied sich zuerst in den äolischen und in den ionischen Dialekt, jener scharf und rauhkörnig wie die Äußerung ursprünglichen Volkslebens, dieser weich und geschmeidig als das Organ eines bereits gesitteten, geistig thätigen Stammes; aus dem äolischen entwickelte sich später der dorische Dialekt, und auf der Basis des ionischen erhob sich der attische, die eigentliche Kultursprache der alten Welt. Über den Wohllaut, die Biegsamkeit, den Reichtum der griechischen Sprache, sowie über ihre auf der Bestimmtheit des Accents und Silbenwertes beruhende Eigentümlichkeit des dichterischen Ausdrucks brauchen wir uns hier nicht des breiteren auszulassen, wohl aber sei darauf hingedeutet, wie sie ihren kunstvollen, harmonischen Bau hauptsächlich dem glücklichen Umstand verdankte, daß sie schon in sehr frühen Zeiten mit Gesang und Tanz verbunden war, welches Bündnis dann in den Chorälen der griechischen Lyriker und in den Chören des attischen Dramas seine höchste Weihe erlangte.

Die vorhomerische (orphische) Zeit.

Die Anfänge der griechischen Kultur hat man in jenen mythischen Urzeiten zu suchen, in welchen sich die historischen Erinnerungen aller Völker verlieren. Daß ein so geistvolles Volk sich schon so frühe der Wildheit entwöhnte, ist natürlich, und daß die Thaten einer werdenden Gesittung baldigst in den begeisterten Worten begabter Stammgenossen einen dichterischen Widerhall fanden, darf ohne Bedenken angenommen werden. Ohne Zweifel erwachte unter den Griechen die dichterische Äußerung schon frühzeitig und zwar, wie allenthalben, zuvörderst in der unmittelbaren Ausströmung der Volksgefühle, in der Form des Volksliedes. Es gab also in frühester Zeit

Orpheus, umgeben von Zuhörern. (Griechische Darstellung.)

Freude- und Klagelieder, wozu sich gottesdienstliche Hymnen gesellten. Daß sich der Weiterbildung dieser dichterischen Grundformen bald berufsmäßige Sänger annahmen, lag in der Natur der Sache. Dagegen ermangeln die speziellen Angaben über Dichter und poetische Leistungen in diesen ältesten Zeiten aller historischen Begründung, und wenn mit Cicero (Brutus 18) zugegeben werden muß, daß schon vor Homer Dichter gelebt, da ja dieser selber solche erwähne (den Thamyris, den Phemios und den Demodokos), wenn ferner bei den Alten Linos, Amphion, Olenos, Eumolpos, Melampos, Pamphos, Philammon, Musäos der ältere und Orpheus mit Bestimmtheit als vorhomerische Dichter genannt werden, so mag man die halb priesterliche, halb dichterische Thätigkeit hervorragender Geister der mythischen Zeit immerhin an die Namen dieser Männer knüpfen, allein eine bestimmte Vorstellung ihres Schaffens läßt sich aus diesen nebelhaften Überlieferungen nicht gewinnen.

Den Orpheus haben die Griechen auch mit ihrer Heldensage in Verbindung gebracht, indem sie ihn die Argonautenfahrt mitmachen lassen, und diesen Namen hat die begeisterte Teilnahme der Hellenen an den Musenkünsten überhaupt mit den sinnigsten Fabeln umgeben. Der Zauber seiner Leier soll die unbelebte Natur zum Tanze verlockt,

der Klang seiner Lieder wilde Bestien gezähmt haben. Orpheus erscheint übrigens in der Vorstellung der späteren Zeit wesentlich als der erste Verkündiger der religiösen Geheimlehre, die aus Thrakien nach Hellas gekommen zu sein scheint und bekanntlich fortwährend neben der volkstümlichen Götterlehre existierte. So kam es, daß im ganzen Altertum alles Mysteriöse und Dunkle an diesem Namen und der seinem Besitzer zugeschriebenen orakelmäßigen Hymnenpoesie einen Rückhalt hatte. Die dem Orpheus angeeigneten Dichtungen und Fragmente (Hymnen, ein episches Gedicht Argonautika, ein mystisch-didaktisches Gedicht über die geheimen Kräfte der Steine, ein Fragment über die Bedeutung der Erdbeben) sind Machwerke einer weit späteren Zeit; ebenso die unter dem Aushängeschild des (älteren) Musäos vorhandenen Bruchstücke. Die Überlieferungen von diesen Dichtern und Sehern sind mit den griechischen Kunstsagen von Dädalus und Smilis, wie mit den Sagen von den weissagenden Sibyllen etwa auf eine Stufe zu setzen und werden wohl stets als unbestimmte Begriffe der unter mancherlei Kämpfen sich gestaltenden Kulturanfänge hinter dem trüben Schleier, welcher auf der mythischen Vorzeit liegt, hervorblicken.

Das Epos.

Das heroische Zeitalter der Geschichte von Hellas schloß ab mit dem trojanischen Krieg und seinen Nachspielen. Alles, was Griechenland an jugendlicher Heldenkraft, mannhafter Gewandtheit und altersgrauer Weisheit Großes besaß, vereinigte sich um die Mauern von Ilion, um in zehnjährigem Kampfe den höchsten Glanz des Heldentums zu entfalten. Alle früheren sagenhaften Unternehmungen der griechischen Heroenwelt mußten vor diesem Kampf auf Leben und Tod, den Achäer und Troer kämpften, weit zurückstehen, und naturgemäß bemächtigte sich die vorgeschrittenere dichterische Äußerung des achäisch-troischen Sagenkreises, um die Helden und Thaten desselben in Liedern fortzupflanzen, welche besonders unter den kleinasiatischen Hellenen, die vermöge mannigfacher klimatischer Begünstigungen ihren europäischen Stammgenossen in der Kultur vorangeeilt waren, die empfänglichste Hörerschaft fanden.

Es gilt deshalb auch für ausgemacht, daß unter den kleinasiatischen Hellenen, noch genauer bezeichnet unter den Ioniern, das nationale Heldengedicht (Epos, ἔπος von ἔπω, eigentlich Wort, Rede, Sprache, dann Gesang, Gedicht, Orakelspruch, speziell Heldengedicht) von den Thaten und Schicksalen der Achäer und Troer und von den Irrfahrten des Odysseus entstanden sei. „Wie in keinem andern Lande und unter keinem andern Geschlechte,“ sagt Jakobs, „verfolgte in Hellas die Menschheit den natürlichen Gang ihrer Entwickelung. Als ein heiteres Kind erwachte sie unter dem weichen Himmel Ioniens. Hier erfreute sie sich des mühelosen Daseins bei schönen Festen und in feierlichen Zusammenkünften, voll Empfänglichkeit, froher Lebenslust, unschuldiger Neugier und kindlichen Glaubens. Der Außenwelt hingegeben und allem, was durch Neuheit, Schönheit und Größe an sich zog, geneigt, horchten sie hier vornehmlich auf die Geschichte der Männer und Helden, deren Thaten, Abenteuer und Irren die Vorwelt mit Ruhm und, wenn sie in Liedern widerklangen, die Brust der Hörer mit Entzücken erfüllten. So ergriffen hier die Dichter zuerst jene Heldensagen als den günstigsten Stoff, und aus der Sage erwuchs allmählich das epische Gedicht. Die Erzählung war, wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volkes heischte, sinnlich,

gehaltvoll, mannigfaltig und ausführlich. Daß sich die That in dem Liede spiegle, daß jede Gestalt klar und lebendig hervortrete, daß auch in dem einzelnen Teil das Ganze sich kundthue, daß, mit einem Worte, die herrliche Heldenwelt sich in voller Würde und heiterem poetischem Glanze bewege, das war das natürliche Streben des epischen Dichters, wie eines jeden, in dessen frischer und kräftiger Phantasie ein beseelter Stoff zur Mitteilung sich drängt. Diesem Streben entsprach die ionische Mundart vollkommen."

Das Angeführte enthält die wertvollsten Fingerzeige über die Entstehung und Weiterbildung des epischen Gesanges; denn ein recitierender Gesang war der Vortrag der aus den volkstümlichen Sängerschulen, die sich sowohl im europäischen als im asiatischen Griechenland schon frühzeitig gebildet hatten, hervorgehenden Rhapsoden (ῥαψῳδοί), welche, an die Stelle der priesterlichen Sänger der sogenannten orphischen Zeit getreten, die dichterische Rede aus mystischen Vorstellungen heraus und mitten in das heitere, schöne Helden- und Volksleben verpflanzten, von Ort zu Ort wanderten und als überall willkommene Gäste die Thaten der Heroen teilnehmenden Hörerkreisen verkündigten.[53]) Lieblingsstoff dieser Sänger blieb der an dem tragischen Geschick Ilions haftende Sagenkreis, dessen Inhalt den fernsten Geschlechtern der Zukunft überliefert worden ist in ewig junger Form, in der Form der homerischen Gesänge. Diese epische Dichtung, welche, „wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volkes verlangte, sinnlich-anschaulich, objektiv, mannigfaltig und ausführlich sein mußte", schuf sich eine entsprechende Form in dem Hexameter (Sechsfüßler), dessen festgefugter und doch wechselvoller Rhythmus „zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet".

Die homerischen Gesänge bilden zwei große Epen, die Ilias (Ἰλιάς) und die Odyssee (Ὀδύσσεια), beide von den späteren Textordnern in je 24 Gesänge oder Bücher eingeteilt. Aristoteles, der älteste große Poetiker und Ästhetiker, hat den Unterschied zwischen den beiden Dichtungen so bestimmt: „Die Ilias gehört der einfachen und pathetischen, die Odyssee der durch Schicksalswechsel und Wiedererkennung verwickelten und ethischen Gattung an." Mit anderen Worten: die Ilias ist mehr heroisch, die Odyssee mehr romantisch. Die Ilias umfaßt einen kurzen Zeitraum aus dem zehnten Jahre der Belagerung von Ilios oder Troja durch die Achäer (Griechen). Sie hebt an mit dem zwischen Agamemnon und Achilleus um der kriegsgefangenen Tochter des Brises willen entbrannten Zwist und schließt mit der Leichenfeier des von Achilleus erschlagenen Hektor. Diese beiden Helden, Hektor der Troer und Achilleus der Achäer, sind die beiden Angelpunkte des Gedichtes. Man kann dasselbe ohne Zwang in zwei Hauptteile zerlegen. Der erste (Ges. 1—15) schildert das siegreiche Vorgehen der Troer gegen die Belagerer und die Leiden der letzteren, der zweite (Ges. 16—24) enthält die Verherrlichung des Achilleus, welcher, nachdem sein Busenfreund Patroklos von Hektor erschlagen worden, durch die Blutrachevollstreckung an diesem dem ganzen Kampfe die entscheidende Wendung giebt. Die Odyssee sodann erzählt die abenteuervolle Rückfahrt des „vielgewandten" Odysseus von dem zerstörten Troja nach seiner Heimatinsel Ithaka und die durch den Heimgekehrten an den übermütigen Freiern seiner treuen Gattin Penelopeia vollzogene Rache.

Das Gedicht hat vor der Ilias die größere Einheit des Planes voraus und gewinnt durch die Herbeiziehung des Seelebens in den Kreis seiner Schilderungen ein bedeutsames Element der Schönheit mehr. Weniger mit den homerischen Gesängen Vertraute sind

etwa auf folgende vortretende Glanzstellen aufmerksam zu machen: in der Ilias die Volksversammlung (G. 1, V. 1—483), Hektor und Andromache (G. 6, V. 369—502), die Erstürmung des achäischen Lagers (G. 12, V. 195—471), Zeus und Hera (G. 14, V. 153—361), der Tod des Patroklos (G. 16, V. 683—866), der Schild des Achilleus (G. 18, V. 369—617), der Kampf der Götter (G. 21, V. 205—519), Priamos bei Achilleus (G. 24, V. 469); in der Odyssee die Episode von der Nausikaa (G. 6, G. 7, V. 1—17, G. 8, V. 56—79), Ares und Aphrodite (G. 8, V. 221—366), Odysseus in der Unterwelt (G. 11, V. 152—640), Odysseus' Landung auf Ithaka (G. 13,

Achill und Briseïs. Nach einem griechischen Vasenbild.

V. 1—125), Odysseus und sein Sohn Telemachos (G. 16, V. 1—219), Odysseus als Bettler in seinem Palast (G. 17, V. 204—359), die Rache an den Freiern (G. 22, V. 297—501) und die Wiedervereinigung des Helden mit der Penelope (G. 24, V. 469 fg.).

Das Altertum schrieb die Urheberschaft der Ilias und der Odyssee mit Einmut dem Homeros zu und setzte die Lebenszeit des Dichters in das Jahr 1000 oder 900 v. Chr. Freilich, die Persönlichkeit Homers war schon den Alten eine sagenhafte.

Bergk hat in seiner griechischen Litteraturgeschichte (I, 440 fg.) die Frage: „Homer eine historische Persönlichkeit?" einer neuen und gründlichen Untersuchung unterzogen und ist geneigt, an diese Persönlichkeit zu glauben. Warum es überhaupt keinen alten Sänger dieses Namens gegeben haben könnte und sollte, ist unerfindlich. Immerhin, unanfechtbare historische Beweise für die Existenz Homers sind nicht vorhanden.

Man wußte ja nicht mit auch nur einiger Bestimmtheit anzugeben, wo und wie er gelebt habe. Sieben und mehr Städte und Inseln stritten sich um die Ehre, den

göttlichen Sänger geboren zu haben, und die Sage machte ihn zu einem blinden Bettler. Smyrna oder Chios dürften am meisten zu dem Anspruch berechtigt sein, für die Heimat Homers zu gelten. Dem Streit um diese Ehre hat ein Epigramm der griechischen Anthologie, welches ich zu verdeutschen versuche, also eine allerliebste Wendung gegeben:

„Wohl erzeugten dich nicht die reizenden Auen von Smyrna,
Noch auch Kolophons Stern, göttlicher Vater Homer!
Nicht ist Vaterland dir das schöne Chios noch Kypros,
Nicht Ägypten und nicht felsigen Ithakas Strand;
Argos gebar dich nicht und nicht das hohe Mykenä,
Auch entsproßtest du nicht Kekrops' geheiligter Stadt.
Denn nicht irdischen Stamms bist du, — es sandten die Musen
Dich vom Himmel, die Lust jeglicher Zeiten zu sein."

Der Name Homeros (hergeleitet von ὁμοῦ zusammen und ἀρεῖν fügen) scheint indessen darauf hinzudeuten, daß er mehr als ein Inbegriff der epischen Poesie, als ein Gattungsname für das Epos, denn als eine Personenbezeichnung angesehen werden könne, und es wurden bereits in der alexandrinischen Periode vereinzelte Zweifel bezugs der einheitlichen Komposition der homerischen Gesänge laut. In neuerer Zeit hat dann der große deutsche Philologe F. A. Wolf diese Zweifel bekanntlich in ein förmliches System gebracht. Wolf behauptete die allmähliche Zusammenfügung der Ilias und der Odyssee aus einzelnen Rhapsodien zu einem Ganzen, indem er die innere Scheidung dieser Gedichte in ungleichartige Teile, die Abweichungen des Tons und der Sprache, endlich weiter die Unmöglichkeit nachzuweisen suchte, daß zu einer Zeit, wo die Schreibkunst noch nicht existierte und Gesänge demnach nur durch mündliche Überlieferung festgehalten werden konnten, ein einzelner Dichter den Plan so umfangreicher Dichtungen hätte fassen und ausführen können. Wolfs Ansicht gab Veranlassung zu einer lebhaften, bis jetzt zu keinem allgemein anerkannten Resultate gelangten Kontroverse; denn auch Ottfried Müller erledigte dieselbe keineswegs, wenn er gegenüber der negativen Kritik Wolfs affirmativ meinte: „Falls die Vollendung der Ilias und Odyssee als ein zu ungeheures Werk für das Leben eines einzigen Menschen erscheinen sollte, so können wir vielleicht zu der Annahme unsere Zuflucht nehmen: Homer, nachdem er in der Fülle seiner Jugendkraft die Ilias gesungen, habe in seinem Greisenalter irgend einem eingeweihten Schüler den Plan der Odyssee, der schon lange in seiner Seele gelegen, mitgeteilt und ihm denselben zu freier Ausführung überlassen." Damit wäre nur die intellektuelle Urheberschaft Homers bezüglich der Odyssee, die durch größere Einheit des Planes und deutliche Spuren einer vorgeschritteneren Zivilisation entschieden auf spätere Entstehung hinweist, gerettet, und die Konsequenzen dieser Ansicht müßten notwendig zu der die Einheit der Komposition der homerischen Gedichte überhaupt leugnenden Kritik Wolfs zurückführen.

Löbell hat in den Erläuterungen zum ersten Band seiner Weltgeschichte in Umrissen und Ausführungen S. 600 zuerst die Ansicht veröffentlicht, welche Ritschl über den Stufengang der Ausbildung des homerischen Epos aufgestellt hatte. Dieser Stufengang wäre folgender:

1. Periode. Existenz einiger Heldenlieder von kleinerem Umfange, gleich vom trojanischen Krieg an, den sie besingen, erst unter den Achäern im Mutterlande, dann in den kleinasiatischen Kolonien. 2. Periode, etwa 900—800 v. Chr. Unverfälschter Gesang Homers und der Homeriden ohne Schrift mit der Aussprache des Digamma. Aus einer reichen Fülle epischer Einzellieder wählt der hervorragende Geist Homers eine Anzahl, verschmilzt sie mit

eigenen und verknüpft sie kunstgemäß zu einem Ganzen, in welchem sich alles auf einen Mittelpunkt, der eine sittliche Idee enthält, bezieht. Es ist ein Verdienst, welches weit über eine bloße Zusammenstellung hinausliegt; es ist die erste Schöpfung eines großen organischen Ganzen. So entsteht der Umkreis der echten Ilias und der echten Odyssee, welche in den geschlossenen Schulen fortgepflanzt werden, während daneben auch die einzelnen Lieder, aus denen sie entstanden waren, fortgesungen wurden. 3. Periode, 800—700 v. Chr. Vortrag der homerischen Gedichte noch immer ohne Schrift, aber mit allmählichem Verschwinden des Digamma, und Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsodik, indem das Rhapsodieren nicht mehr bloß Eigentum der Homeriden ist. Zugleich Erweiterung der Gedichte durch Einschaltungen. 4. Periode, 700—600 v. Chr. a) Erste Aufzeichnung homerischer Gesänge im älteren Alphabet ohne Digamma (denn die alexandrinischen Gelehrten fanden keine Spur mehr davon); daneben weitere Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsoden aber ohne daß

Odysseus tritt vor Nausikaa. Antikes Vasengemälde.

diese ihre eigene dichterische Thätigkeit dabei fortsetzten, welche zur Zeit des Peisistratos nicht mehr stattgefunden haben kann, da dieser die homerischen Gedichte als etwas Altes vorfindet. b) Sammlung einzelner Teile zu größeren Einheiten. Daneben noch mündlicher Vortrag, beliebige Vereinzelung und Verknüpfung, aber Sorge (durch Solon) für Nichtverfälschung durch Fixierung des Überlieferten in geschriebenen Exemplaren einzelner Gesänge, die immer häufiger werden. 5. Periode, 600—200 v. Chr. Der Fälschung, der Vereinzelung, der beliebigen Verknüpfung wird zugleich ein Ziel gesetzt durch des Peisistratos schriftlich fixierte Anordnung des Ursprünglichen, soweit es wieder zu gewinnen war; daneben durch Hipparchs geordnete Einrichtung zusammenhängender mündlicher Vortrag noch lange hin, aber Vervielfältigung der schriftlichen Exemplare des ganzen Homer; erste gelehrte Behandlung durch Liebhaber, Umsetzung in das neue Alphabet. 6. Periode. Die Thätigkeit der alexandrinischen Kritiker.

Der Verlauf der homerischen Streitfrage findet sich in erschöpfender Weise dargelegt bei Bernhardy (Ausg. von 1867, 2. Tl., 1. Abtlg., Gesch. und Kritik der hom. Gesänge, S. 93 fg.). Wolf war bekanntlich im Jahre 1795 mit seinen Prolegomena zu Homer hervorgetreten, die in der gelehrten Welt wie eine platzende Bombe wirkten. (Vgl. Volkmann, Gesch. und Kritik der Wolfschen Prolegomena.) Das Resultat seiner kritischen Untersuchungen war dieses: „Homer konnte nicht Verfasser der ganzen Ilias und der ganzen Odyssee sein; unser Homer aber ist ein Aggregat der verschiedenen Baustücke, wozu Jahrhunderte beigesteuert hatten, bevor Künstler einer vorgerückten Zeit darin Ordnung und maßvollen Zusammenhang stifteten. Solche tilgten die Spuren der rhapsodischen Zerrissenheit bis auf manchen widerstrebenden Anwuchs und mit Ausnahme der Schlußgesänge; zuletzt schloß

Peisistratos diesen Kreis, als er die Sammlung der Rhapsodien überarbeitet und bündig gefügt durch die Schrift fixierte. Der Name Homer und sein Wirken gilt daher als Kollektiv oder Symbol jener vielen geheimen Werkmeister, überhaupt als Ausdruck des episch gestimmten und einmütig an einer gemeinsamen Aufgabe wirkenden ionischen Stammes."

Den weiteren Gang der Sache zeichnet dann Bernhardy so: „Die geschichtlichen Überlieferungen, die Grundlagen unserer Kenntnis vom Beginn und Verlauf der geschriebenen Sammlung (der homerischen Gesänge) hat Nitsch auf festen Boden gestellt; der Begriff von Homer als dem Stifter des künstlerischen Epos, der zuerst von der Stufe kleiner Heldendichtung zum Organismus und sittlichen Grundgedanken eines epischen Gedichtes fortschritt oder die Muster eines zusammenhängenden Cyklus gab, ist seit Welcker in ein helles Licht gesetzt worden; endlich verbreiten sich über einen ausgedehnten Raum die sehr ungleichen Versuche der Forscher, welche den Bau dieser Epen kritisch zerlegen. Hermann ging ihnen mit dem Gedanken voran, daß Interpolationen oder Beiträge der Nachdichter in der Ilias sich nachweisen lassen; andere suchten mit formalen Gründen die Verschiedenheit beider Epen in Güte der Arbeit und im Sprachschatz darzuthun. Eine nicht kleine Partei folgte der Ansicht von Lachmann, daß zwei Drittel der Ilias aus unähnlichen und nicht für denselben Plan gedichteten Liedern zusammengefügt seien. Nach und neben einander haben unsere Zeitgenossen beigetragen, den durch Wolf errungenen wissenschaftlichen Standpunkt im ganzen Umfange der homerischen Poesie zu bewähren, indem sie den alten Bestand vom jüngeren Nachwuchs methodisch sondern. Ein Rückschritt zur gemeinen veralteten Ansicht derer, welche mit Verachtung der sogenannten Hypothese so wenig den werdenden Homer als den gewordenen begreifen wollen, ist in der deutschen Philologie unmöglich geworden." [54])

Soviel ist gewiß, daß Jonien samt den kleinasiatischen Inseln allen Anzeichen nach die Heimat der homerischen Gesänge. Aber gewiß ist auch, daß die Ansicht, welche in Betreff der Persönlichkeit und des Wirkens von Homer bis zur Zeit Alexanders des Großen in der antiken Welt gäng und gäbe war, angesichts der Ergebnisse moderner Forschung sich nicht mehr halten läßt. Wenigstens bei weitem nicht mehr in ihrem ganzen Umfang. Allerdings ist der Eindruck der beiden homerischen Epen im Ganzen und Großen so, daß uns aus beiden ein und derselbe Geist anweht. Allein eine Betrachtung des Einzelnen nötigt uns doch die unabweisbare Überzeugung auf, daß manches vom Meister nur im Umriß Angedeutete von seiner Schüler kunstgeübten Händen weiter ausgeführt, manche Episode auch von Minderberufenen eingewebt, da und dort auch wohl ein mit dem Ganzen nicht sehr harmonierender Seitenflügel an den Prachtbau angefügt worden sein müsse. Als dann endlich durch die Fürsorge der Peisistratiden im 6. Jahrhundert v. Chr. die homerischen Gesänge schriftlich fixiert wurden, ist ihnen offenbar noch eine geschickt überarbeitende Hand zu gute gekommen. Worauf aber der unvergleichliche und ewigfrische Reiz dieser Heldendichtungen beruht, das ist die wundersam naive Anschauung und Auffassung, die echt epische Vergegenständlichung von Leben und Sage. In diesen Epen, der schönsten Jugendblüte menschlicher Kultur, waltet ein Zauber des rein Menschlichen, welchen nur zwei moderne Dichter, Shakespeare und Goethe, in ihren glücklichsten Momenten wieder erreicht haben. Schön sagte Heeren: „Aus einer Brust, die rein menschlich fühlte, flossen Homers Gesänge; darum strömten sie und werden strömen in jede Brust, die rein menschlich fühlt." Da ist alles, was Rührendes und Großes, Schönes und Erschütterndes in den Menschengeschicken sich findet, mit entzückender Naturwahrheit dargelegt. Auf die heiligsten Gefühle, auf Gatten- und Kindesliebe, auf das Bewußtsein der Familie, auf Vaterlandsstolz und Ruhmesdrang sind diese ewigen Lieder gegründet. Und auf eines ist noch besonders aufmerksam zu machen, auf

die Schönheit und Würde der homerischen Frauen. Andromache, Nausikaa und Penelopeia werden ihren Platz im innersten Heiligtum der Poesie behaupten, so lang eine menschliche Kultur existiert.

Was Moses den Kindern Israel, Manu den Indern, Zarathustra den Persern, das war Homer den Hellenen. Nicht allein den unversieglichen Jungbrunnen der Dichtung sahen und ehrten sie in ihm, sondern auch und ebenso sehr den Kulturheros. Er war ihnen der Bringer der Sitte, der Bildner der Religion, der Träger der Offenbarung. Denn Homer ist ganz wesentlich ein religiöser Dichter, im hellenischen Sinne natürlich, d. h. er ist der Prophet der rein menschlichen Weltanschauung, der Verkündiger der „Religion der Schönheit". Bei ihm ist alles vermenschlicht, der Himmel steigt zur Erde herab und der Olymp widerspiegelt in seinen wunderbar schönen Gestalten nur die Ideale menschlicher Typen. Die Götter verlassen ihre ätherischen Wohnungen, mischen sich unter die Sterblichen, teilen die Lust und das Weh derselben, nehmen für und wider Partei. Alles in Natur und Menschenleben ist von einem Hauche pantheistischer Kraft durchdrungen. Die Welt der Götter und die der Menschen, Heroen und Frauen, Fürsten und Völker, die belebte und die unbelebte Natur sind unter dem Gesichtspunkte des ungetrübten, unentzweiten Menschentums aufgefaßt. Das machte den Homer zum Lehrer des antiken Weltalters, das sicherte und sichert ihm eine Wirksamkeit, welche nur mit der menschlichen Zivilisation selbst erlöschen wird. Wie seine Gesänge seinem Volke das Buch der Bücher, die hellenische Bibel waren, so anerkannte das ganze Altertum in ihm den Ur- und Universaldichter, von dem gesagt und gesungen war:

„Ist Homeros ein Gott, mit Göttern dann werd' er verehret;
Und wenn keiner ist, so werd' er ein Gott doch erachtet!"

Wir besitzen unter Homers Namen auch noch eine Reihe von (vierunddreißig) Hymnen und das episch-parodische Gedicht Batrachomyomachia (Βατραχομυομαχία, Froschmäusekrieg). Die Hymnen sind Weihungsgebete an verschiedene Gottheiten und wahrscheinlich von den Erben der poetischen Hinterlassenschaft Homers, von den Homeriden, einer die homerischen Gesänge pflegenden, erweiternden und verbreitenden Rhapsoden-Schule oder Familie gedichtet, als mit episch-mythologischen Elementen versetzte Vorgesänge (προοίμια) zu längeren epischen Vorträgen. Die Batrachomyomachie ist eine frostige Parodie des homerischen Heldengesangs, ein Machwerk des alexandrinischen Zeitalters. Ebenso ein anderes parodisches Gedicht, Margites, dessen Abfassung jedoch früher fällt. Für homerisch galt den Alten auch das Bettlerlied Eiresiones.

Mit den homerischen Gesängen stand im Zusammenhange der epische Kyklos (κύκλος, Liederkreis), welcher, von verschiedenen Dichtern, den Kyklikern, herrührend, solche Sagen und Thaten, welche Homer nur beiläufig erwähnt hatte, in größeren epischen Dichtungen ausführte, die „wie Sterne um die homerische Sonne sich bewegten". Von dieser Sonne entlehnten die kyklischen Sänger Licht und Feuer, und von ihr gingen zahlreiche Strahlen über das ganze Gebiet der hellenischen Heldensage aus. Die Rhapsodik war bald zu einem integrierenden Teil des griechischen Volkslebens geworden, und die wandernden Rhapsoden mußten bei den verschiedenen Stämmen den naturgemäßen Wunsch erwecken, auch ihre lokalen Heroen der Verklärung durch den epischen Gesang teilhaft zu sehen. Diesem Wunsche wurde reichliche Befriedigung gewährt, und zu größeren Dichtungen schlossen sich, neben der Bearbeitung anderer Sagenkreise, besonders die Lieder von den Thaten des Herakles und von dem Kriege der Argiver gegen Theben zu

Homer. Nach der Marmorbüste im Museum zu Neapel.

großen Epen zusammen. Das ganze Altertum hindurch haben sowohl griechische als römische Dichter und Künstler aus den Werken der Kykliker als aus einer sehr reichen Fundgrube geschöpft; allein diese Werke selbst sind uns, wenige Fragmente ausgenommen,

verloren, und die Anzahl ihrer Urheber läßt sich nicht mehr bestimmen. Am häufigsten werden bei den Alten als kyklische Dichter genannt: Eumelos, Arktinos, Lesches, Karkinos, Peisandros, Panyasis, Kreophylos, Kinäthon, Prodikos, Diphilos, Pythostratos, Antimachos, Epimenides, Stasinos, Agias, Eugamon, Chörilos. Aus der Reihe dieser Dichter wurden indessen, neben Homer und Hesiod, von den alexandrinischen Kritikern nur Peisandros, Panyasis und Antimachos in den Kanon der klassischen Epiker aufgenommen.[55]) Die gelehrte Nachblüte, welche das hellenische Epos in der alexandrinischen Periode erlebte, wird unten kurz berührt werden.

Didaktik.

Anders als unter dem Himmel Joniens äußerte sich die Musenkunst in der böotischen Sängerschule, als deren Meister Hesiodos aus Askra genannt wird. Hesiods Existenz, die ins 9. Jahrhundert v. Chr. gesetzt wird, ist zwar weit weniger sagenhaft als die des Homeros; allein die an den homerischen Gesängen geübte Kritik läßt sich in vollstem Maße auch auf die hesiodischen ausdehnen. Drei Dichtungen werden dem Hesiod zugeschrieben: 1) Werke und Tage (ἔργα καὶ ἡμέραι), 2) Die Theogonie (θεογονία) und 3) der Schild des Herakles (ἀσπὶς Ἡρακλέους). Das letztere ist entschieden unecht, ein späterer epischer Versuch im Tone Homers. Die Theogonie,[56]) eine Darstellung der Kämpfe des jüngeren mit dem älteren Göttergeschlecht, hat ihre Bedeutung darin, daß in ihr die Sichtung und Klärung der theogonischen und kosmogonischen Überlieferungen der orphischen Vorzeit, sowie die künstlerische Organisation einer Mythologie angestrebt ist. Dieser Vorwurf war ein zu dichterischer, als daß es dem Werke an großartigen Einzelnheiten und glänzenden Schilderungen fehlen konnte; allein ein rein episches Dichten, eine homerisch naive Auffassung und Objektivierung darf man hier nicht erwarten. Die Reflexion, die Absichtlichkeit macht sich bald leiser, bald lauter bemerkbar und dadurch entsteht eine Mischung von epischer und didaktischer Poesie.

Noch entschiedener ist dies der Fall in dem eigentlichen Hauptwerke Hesiods, in den „Werken und Tagen" (828 Verse), einer ethischen Dichtung, in welcher eine durchdachte, ins Einzelne gehende Lebens- und Hausordnung aufgestellt wird, wobei es sogar an satirischen Seitenhieben, z. B. auf Könige und Frauen, nicht mangelt. Die Sprache Hesiods ist die weiche ionische, obzwar mit Anklängen an die dorische Mundart, und seine Darstellung unstreitig voll Anmut, allein die gottvolle Unbefangenheit und Heiterkeit der homerischen Gesänge fehlt den hesiodischen. Es schlägt in diesen häufig ein verdrießlicher, griesgrämiger Ton vor, der, zusammengehalten mit dem Resultat der hesiodischen Weisheit, daß die Arbeit und der davon abhängende Erwerb die wahre Bedeutung des Menschendaseins ausmache, Zeugnis ablegt, das goldene Zeitalter, d. h. das sorglose Jugendalter der Menschheit, sei zur Zeit der Entstehung dieser Gesänge schon unwiederbringlich dahingewesen. Hesiod vermittelt entschieden den Übergang von der Heldendichtung zur Lehrdichtung, und seine Werke und Tage können ungezwungen an die Spitze der griechischen Didaktik gestellt werden.[57])

Man teilt diese gewöhnlich ab in die gnomische, die philosophische und die wissenschaftliche Didaktik. Die Gnomen (γνῶμαι), kurze Lebensmaximen, wurden auf die sogenannten sieben Weisen Griechenlands zurückgeführt und später durch den berühmten

Athener Solon (594 v. Chr.), durch Theognis aus Megara (547 v. Chr.) und durch Phokylides aus Milet zur gnomischen Elegie ausgebildet.

Merkwürdig ist, daß die elegische Spruchweisheit des Theognis einen vollständig entwickelten Pessimismus darlegt. Am wuchtigsten ist dieser ausgesprochen in den Distichen:

„Gar nicht sein, das wäre den Erdegebornen das Beste,
Und niemals zu erschaun Helios' sengenden Strahl;
Aber gezeugt, baldmöglichst zu ziehn durch des Aides Thore
Und still liegen, den Staub über sich mächtig gehäuft."

Sehr wahrscheinlich schwebte dieser Kernspruch dem Sophokles vor, als er in seinem Ödipus in Kolonos den Chor (V. 1225 fg.) sagen ließ:

„Nie zu schauen des Lebens Licht,
Ist der erste, der höchste Wunsch;
Und der nächste: sobald man lebt,
Eilig zu gehen, woher man gekommen."

Zur Gnomik sind auch zu rechnen die goldenen Sprüche (χρυσᾶ ἔπη) des Pythagoras, welche aber nicht von diesem berühmten Philosophen, sondern von einem späteren Pythagoräer herrühren. In der pythagoräischen und eleatischen Philosophenschule blühte das philosophische Lehrgedicht, in welchem sich Xenophanes aus Kolophon (527 v. Chr.), Parmenides aus Elea (460 v. Chr.) und Empedokles aus Agrigent (461—411 v. Chr.) auszeichneten; ihre Werke sind jedoch bis auf einige Bruchstücke untergegangen. Die eigentliche Fachdidaktik, als in welcher es sich um den Vortrag eines besonderen Zweiges der Wissenschaft handelte, konnte erst im alexandrinischen Zeitalter ihre Ausbildung finden, wo dann Aratos aus Soli in Kilikien (um 272 v. Chr.) ein astronomisches Lehrgedicht (φαινόμενα καὶ διοσημεῖα) schrieb, welches besonders bei den Römern in Ansehen stand, und Nikandros aus Kolophon, Eratosthenes aus Kyrene, Manetho aus Diospolis u. a. Gegenstände der Medizin, der Astrologie und der Geographie lehrdichterisch abhandelten.

Einen sehr wichtigen Zweig trieb der Stamm der Lehrdichtung in der äsopischen Fabel. Inwiefern die Fabel der Hellenen (ἀπόλογος, αἶνος) mit dem Fabelwesen des alten Orients zusammenhängt, ist noch nicht genügend nachgewiesen worden und braucht man auch keinen solchen Zusammenhang anzunehmen, wenigstens keinen unmittelbaren. Die ältesten Dichter, wie Homer und Hesiod, bedienten sich bereits der Fabelform, und es kann diese also wohl als ein einheimisches Gewächs des griechischen Bodens angesehen werden. Der Sage nach verdankt die Fabel ihre Ausbildung dem aus Phrygien stammenden Sklaven Äsopos, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben soll und der für das Altertum so ziemlich das war, was für uns Tyll Eulenspiegel ist, ein Typus gutmütiger Schelmerei und schalkhafter Moral. Sein Name scheint dann ein Gattungsname für die Fabeldichtung geworden zu sein. Von Sokrates wird in Platons Phädon erzählt, daß er im Kerker äsopische Fabeln, die bis dahin nur mündlich fortgepflanzt wurden, in Verse gebracht habe, was dann auch andere thaten, so daß 300 v. Chr. Demetrios Phalereus eine Sammlung äsopischer Fabeln veranstalten konnte. Zur Zeit des Kaisers Augustus lieferte Babrios eine umfassende Bearbeitung äsopischer Fabeln in choliambischen Versen, und von da ab erfuhren dieselben zahlreiche Umarbeitungen in Versen und Prosa, wurden frühzeitig in die Schulen eingeführt und sind seither unter allen gebildeten Nationen einheimisch geworden.

Auch die satirische Richtung, welche sich schon frühe in der hellenischen Poesie fühlbar machte, läßt sich ohne Zwang der Didaktik beiordnen. Die dichterische Form der Satire war der Jambos (jambische Vers, hergeleitet von ἰάπτειν, werfen, schleudern), so genannt, weil mittels desselben Spott und Tadel gegen die betreffende Person gleichsam geschleudert wurden. Spottlust war ein hervorstechender Charakterzug des heiteren Griechenvolkes, so daß sich sogar eigene Witz- und Spottfeste in seinem Kultus vorfanden, und das Altherkömmliche dichterischer Verhöhnung der Laster, Schwächen und Lächerlichkeiten der Menschen wird schon durch die Zurückführung der jambischen Versart auf die Mythologie bezeugt, indem eine Zofe der Demeter, Jambe geheißen, welche den Kummer der Göttin über ihre geraubte Tochter Persephone durch allerlei Scherz und Firlefanz zu zerstreuen suchte, dieser Versart den Namen gegeben haben soll.

Äsop. Marmorbüste in der Villa Albani, Rom.

Satirischer Hauptdichter war Archilochos von Paros (etwa zwischen 678 und 629 v. Chr.), ein hochbegabter, auch in der Fabel und Lyrik ausgezeichneter Mann, der von den Alten an Genie und Popularität nur dem Homer nachgesetzt wurde. Die außerordentliche Wirksamkeit seiner Satire deutet die Sage von Lykambes und seiner Tochter Neobule an, welche, von den Jamben des von ihnen beleidigten Dichters getroffen, sich aus Verzweiflung erhängten.

Geibel hat seinem klassischen Liederbuch (2. A. 32—33) die Verdeutschung von zwei der wenigen auf uns gekommenen Bruchstücke archilochischer Jamben einverleibt, welche von der Art und Manier dieses Dichters eine ziemlich deutliche Vorstellung geben:

„Viel versteht der Fuchs, der Igel eines nur, doch frommt es ihm:
Daß er, sich zusammenrollend, auf den Feind die Stacheln kehrt.
Also lernt' ich selbst im Leben eine Kunst, die mir genügt:
Jedem, der mir Übels anthat, zahl' ich schweres Übel heim."

„Herz, o Herz, von ungefügen Kümmernissen schwer gebeugt,
Auf! und jenen, die dich hassen, wirf entgegen kühn die Brust
Und auf deiner Feinde Lanzen schreite selbstvertrauend zu!
Aber wenn du Sieg errungen, jauchze laut nicht vor der Welt,
Noch zu Hause schmerzgebrochen jammere, wenn du unterlagst,
Sondern freue dich im Glücke, gräme dich im Mißgeschick
Nicht zu sehr und sei des Wandels, der die Welt beherrscht, gedenk."

Neben Archilochos standen besonders Simonides aus Amorgos (670), ein bitterer Verhöhner des schönen Geschlechts, und Hipponax (540), mit welchem gewöhnlich Ananios zusammen genannt wird, als Satiriker in Ansehen. Hipponax soll auch der Erfinder der epischen Parodie gewesen sein, welche der homerischen Heroenwelt eine

witzige Auffassung derselben zur Seite stellte. Dieses parodistische Element fand eine Erweiterung in den Sillen (σίλλοι), die zwar auch gegen die gnomische Weisheit sich richteten, jedoch hauptsächlich die homerische Mythologie zum Gegenstand ihres Spottes machten. Hegemon, Hippys, Marton, Euböos, Böotos, Sopater, Pigres (dem die Batrachomyomachie zugeschrieben wird), Xenophanes aus Kolophon und Timon aus Phlius werden als Parodisten und Sillographen erwähnt.

Lyrik.

Von der Lyra, d. h. von dem mit der Lyra begleiteten Gesang, trägt diese dichterische Gattung den Namen. Sie muß in unzertrennlicher Verbindung mit der Musik gedacht werden, und wenn musikalischer Vortrag schon beim Epos der Hellenen als wesentlich erscheint, so müssen wir uns noch mehr ihre Lyrik durchaus als eine gesungene, nicht für das Auge geschriebene, sondern für die Ohren eines lauschenden Hörerkreises berechnete vorstellen. So erhalten auch die lyrischen Rhythmen, welche jetzt so tot auf dem Papiere stehen, eine ganz andere Bedeutung, und nur wer sich zu diesen Strophen die Musik zu denken weiß, kann sich von der Kraft und Anmut der lyrischen Maße der Alten einen Begriff machen.[58]) Die ungemeine musikalische Empfänglichkeit der Griechen deuten die Mythen von dem Leierspiel eines Amphion und Orpheus an, und auch spätere Sagen und Geschichten zeigen, in wie hohen Ehren die Leier- oder, was eins und dasselbe, die Liederkundigen, die Lyriker, gelebt haben. Die außerordentliche Blütenfülle, zu welcher die griechische Lyrik gedieh und von welcher uns leider, mit Ausnahme der pindarischen Hymnen, nur wenige kostbare Überreste gerettet wurden, erklärt sich also leicht.

Die Hervorbildung der Lyrik aus der Epik läßt am deutlichsten die Elegie (ἔλεγος) erkennen. Zu dem ernsten Hexameter des Epos gesellte sich hier der mildernde Pentameter. Über die Ableitung des Wortes Elegie sind verschiedene Meinungen im Schwange, doch scheint es ausgemacht, daß damit ursprünglich ein Trauergesang bezeichnet ward. Die Elegie der Alten umfaßte jedoch ein weit größeres Gebiet als die Elegie im modernen Sinne, wo ihre Bezeichnung als Form der Klage, des Schmerzes und der Wehmut stereotyp geworden. Die Alten kannten verschiedene Arten des elegischen Gesanges und zwar 1) die politisch-kriegerische Elegie, deren vornehmste Repräsentanten Kallinos aus Ephesus (um 710 v. Chr.) und Tyrtäos aus Attika (um 684) waren; 2) die gnomische Elegie, durch Solon angebahnt, durch Euenos aus Paros, Theognis aus Megara und Kritias aus Athen weitergebildet; 3) die erotische Elegie, durch Mimnermos (595 v. Chr.) eingeführt, durch Philetas aus Kos, Hermesianax aus Kolophon, Phanokles, Kallimachos und die Dichterin Möro oder Myro erweitert; 4) die Trauerelegie (Threnodie), geschaffen durch den Jambographen Archilochos, zur höchsten Entwickelung gebracht durch Simonides aus Keos (geb. 556, gest. 468 v. Chr., als der erste griechische Poet zu bezeichnen, welcher für seine Dichtungen Honorar bezog); endlich 5) die symposische Elegie, zum Preise der Weinfreude gesungen von Archilochos, Anakreon, Theognis, Ion, Dionysios und andern. Der Vortrag des elegischen Gesanges wurde mit der Flöte begleitet.

Dem subjektiven Charakter der Lyrik gemäß konnte ihr die elegische Form nicht lange genügen, und je umfangreicher das Gebiet der Musik, ihrer steten Begleiterin, an Melodien wurde, um so mehr vervielfältigten sich auch die lyrischen Rhythmen und

Strophen. Heimat der Lyrik waren insbesondere die Wohnsitze und Kolonien der Äolier und Dorier, weswegen auch der äolische und dorische Dialekt ihre bleibende Sprache gewesen ist. Die eigentliche Lyrik (μέλος) teilte sich in verschiedene Stilarten ab:

a) Der kitharodisch-lesbische (äolisch-melische) Stil, aus Böotien stammend, dann auf Lesbos einheimisch und zwar durch Terpandros (676—645), welcher die lyrische Kunst zugleich mit der Musik in Gehalt und Form so vervollkommnete, daß eine sinnige Sage von ihm erzählte, er hätte die verloren gewesene, steinbeseelende Leier des Orpheus wieder aufgefunden. Er erfand die siebensaitige Kithara (ἑπταχόρδη) und verschiedene Tonweisen. Seine Erfindungen wurden von Alkäos aus Mytilene (611), dem Tyrannenhasser, und der liebeglühenden Sappho (610), seiner Zeitgenossin und Landsmännin, zu vollendeten lyrischen Kunstformen fortgebildet; jener schuf das älkäische, diese das sapphische Odenmaß.

Anakreon spielt die Lyra vor zwei Freunden.
Trinkschale im Brit. Museum, London.

Selbst das Wenige, was von den Gesängen der Sappho auf uns gekommen, läßt erraten, daß die Bewunderung, welche die Alten dieser großen Lyrikerin zollten, wohlbegründet und gerechtfertigt war. Vollständig erhalten sind uns bekanntlich und leider! nur zwei Sapphosche Oden, deren eine — deutsche Übersetzungskünstler haben sich wetteifernd daran versucht, am glücklichsten wohl Richter, Bruch, Mähly und Geibel — jene glühende Ausströmung eines schmachtenden Frauenherzens ist, jenes heiße Gebet zu Aphrodite:

„Die du thronst auf Blumen, o schaumgeborne
Tochter Zeus', listsinnende, hör mich rufen,
Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Laß mich erliegen!" u. s. w.

Sappho scheint eine weibliche Sängerschule gegründet zu haben, aus welcher Erinna aus Teos, Myrtis aus Anthodon, Korinna aus Tanagra und andere Dichterinnen hervorgingen. Der Erinna wurde die berühmte Ode auf Rom (oder auf die blühende Kraft, εἰς Ῥώμην) beigelegt; sie ist aber aus einer späteren Zeit und soll von der sonst unbekannten Dichterin Melino herrühren.[59])

Auch Arion, dessen sich die Sage bemächtigt hat, gehörte der lesbischen Schule an. Der gefeiertste Poet derselben war aber Anakreon aus Teos (559—474), der Sänger der Rosen, des Weins und der Liebe, der Verherrlicher jenes liebenswürdigen Leichtsinns, der so nur unter dem heiteren Himmel Ioniens und der griechischen Inseln gedeihen konnte. Daß dieser Lebemann in alter und neuer Zeit zahllose Nachahmer gefunden, ist bekannt und ebenso, daß seine Grazie nie wieder erreicht worden. b) Zur anakreontischen Leichtfertigkeit bildet der gehaltene Ernst der dorisch-chorischen Lyrik einen scharfen Gegensatz. Die Vertreter dieses Stils waren Alkman aus Sardes (vermutlich um 672), Stesichoros (eigentlich Tisias) aus Metaurus auf Sizilien,

Ibykos aus Rhegium, vorzüglicher Erotiker, der schon genannte Simonides aus Keos, neben seinem elegischen auch durch dithyrambischen Gesang ausgezeichnet, Lasos aus Hermione, Bakchylides aus Keos und endlich Pindaros (geb. 522 zu Kynoskephalä, einer Vorstadt von Theben, gest. bald nach 450), in dessen Gesängen die lyrische Kunst der Hellenen ihren höchsten Triumph feierte. Den Fürsten der Lyriker („princeps lyricorum") nennt ihn Quintilian, und er sei es durch die feierliche Pracht seines Geistes, durch seine Sentenzen, seine Redebilder, durch die herrlichste Fülle von Gedanken und Worten und gewissermaßen durch den Strom seiner Beredsamkeit.[60]) Von seiner vielseitigen Lyrik sind uns nur 45 Siegeshymnen (ἐπινίκια ᾄσματα) zum Preise der Sieger in den olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Wettkämpfen überliefert worden; aber diese Gelegenheitsgedichte gehören zu dem Kostbarsten, was uns das Altertum vermacht hat. Von der glänzendsten Äußerung hellenischen Nationallebens veranlaßt, führen diese prächtigen Gesänge das ganze Gebiet der griechischen Heldensage in geläutertster Schönheit und höchster Würde an unseren Augen vorüber, mitten im erhabensten Flug der Begeisterung goldkörnige Gedankensaat streuend. Aber man soll sich, um des Genusses sicher zu sein, an die Lesung Pindars nicht wagen, ohne die Welt der griechischen Mythe und Sage genau zu kennen; denn der Dichter sang für Zuhörer, denen dieselbe frischlebendig vor der Seele stand. c) Pindar war auch als Skoliendichter berühmt. Die Skolien (Tischgesänge) wurden gepflegt durch Archilochos, Alkäos, Sappho, Alkman, Kallistratos, von dem das berühmteste aller Skolien, das zum Preise des Harmodios und Aristogeiton bei jedem attischen Symposion angestimmte, herrühren soll:

„Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtschwert
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als vor ihnen hinsank der Tyrann
Und als sie gleich und frei wieder Athen gemacht.

Nicht, Harmodios, starbst du, Vielgeliebter!
Auf die seligen Inseln setzt das Lied dich,
Wo Achilleus dort, stürmisch im Lauf,
Und der tydeische Sproß Diomedes wohnt.

Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtschwert
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als an Pallas' hochheiligem Fest
Sie den Tyrannen Hipparchos erschlugen.

Stets wird Ruhm euch auf Erden, Vielgeliebte,
Blühn, Harmodios und Aristogeiton!
Da vor euch hinsank der Tyrann
Und da ihr gleich und frei wieder Athen gemacht;" —

ferner durch Bakchylides, Ariphron aus Sikyon, Timokreon aus Rhodus, Hybrias aus Kreta und Simonides bildeten eine eigene Art geselliger Lyrik und waren zur Würze der Tafelfreuden bestimmt. d) Eine enge Umgrenzung hatte der Dithyrambos (διθύραμβος, eigentlich ein Beiname des Bakchos), für dessen Erfinder Arion gilt und der in Verbindung mit einem mimischen Tanze zu Ehren des Bakchos gesungen wurde. Dithyramben dichteten Kekeides, Lamprokles, Likymnios, Lasos, der außerordentlich fruchtbare und vielseitige Simonides (aus Keos), Diagoras, Bakchylides,

Melanippides, Ion, die Dichterin Praxilla, Kinesias, Kleomenes, Philoxenos u. a. Auch im dithyrambischen Liede trug indessen nach dem Zeugnis der Alten Pindar den Preis davon. e) Die Gattung des Hymnos (ὕμνος) zeigt auf die orphische Vorzeit zurück und bildete sich erst später mit Bestimmtheit aus dem epischen Vorgesang zu einer lyrischen Weise heraus, wie er von dem großen Philosophen Aristoteles (Hymnus auf die Tugend), von Dionysios und Mesomedes behandelt wurde, während der Stoiker Kleanthes das philosophische Element darin vorherrschen ließ und im alexandrinischen Zeitalter Kallimachos Hymnen in gelehrt-mythologischem Geiste ver-

Sappho im Kreise ihrer Gespielinnen. Athenisches Vasenbild.

faßte. f) Eine sehr untergeordnete Art von Lyrik wurde kultiviert in den Zotenliedern (σωτάδεια), deren Erfinder Simo aus Magnesia sein soll und welche besonders durch Sotades aus Kreta in Schwang gebracht wurden; daher die Bezeichnung sotadische Dichterei. g) Endlich fand auch das Epigramm, ursprünglich, wie der Name besagt, nur als Inschrift auf Gebäuden, Kunstwerken und Weihgeschenken gebräuchlich, seine Ausbildung zu einer lyrischen Gattung. Die Anzahl der epigrammatischen Dichter ist außerordentlich groß, jedoch bediente sich erst die spätere, gesunkenere Zeit mit Vorliebe dieser Form, in welcher Gefühle und Gedanken der verschiedensten Art, Scherz und Ernst, Lob und Spott, Lehren, Rätsel und Zoten ausgesprochen wurden. Schon frühe wurden Sammlungen von Epigrammen angelegt, eine umfassende in fünfzehn Abschnitten besorgte jedoch erst Konstantinos Kephalas im 10. Jahrhundert n. Chr. Schließlich sei bemerkt, daß von den alexandrinischen Kritikern nur Alkman, Alkäos, Sappho, Stesichoros, Ibykos, Anakreon, Simonides aus Keos, Pindaros und Bakchylides als klassische Lyriker anerkannt waren.

Drama.

Das Drama ist die Krone der hellenischen Kultur und die vollendetste künstlerische Erscheinungsform der antiken Weltanschauung. Mit der Schaffung ihres Dramas waren

die Griechen auf der höchsten Stufe des geistigen Prozesses ihrer Geschichte angelangt, und dasselbe vereinigte in sich alle Errungenschaften dieses Prozesses, in der Tragödie die Verklärung des Hellenentums feiernd, in der Komödie den absoluten Gegensatz zum Tragischen aufzeigend, in jener das vollkommene Bewußtsein der menschlichen Freiheit und Würde, aber auch der menschlichen Beschränkung und Unzulänglichkeit gegenüber der ewigen Naturnotwendigkeit darlegend, in dieser das ganze Dasein in den Reigen einer bakchantischen Verspottung hereinziehend und alle Verhältnisse der läuternden Macht des Witzes preisgebend. Denn wenn Aristoteles den Zweck der Tragik dahin bestimmte, daß sie „durch Furcht und Mitleid die Leidenschaften reinige", so durfte der Komik wohl die Aufgabe zuerkannt werden, daß sie diese Reinigung und Läuterung, diese „Katharsis" mittels souveräner Heiterkeit bewerkstelligen sollte. In der Tragödie also die Darstellung des ergreifenden Kampfes des Menschen mit dem Schicksal, dessen Walten gegenüber er die Berechtigung seiner freien Willensthätigkeit vertritt; in der Komödie die lachende Ergebung in die Unmöglichkeit, den Willen des Menschen mit den ethischen Forderungen der Naturnotwendigkeit in Einklang zu bringen; dort ein fortwährendes Ringen nach Versöhnung der Gegensätze, hier ein unablässiges Aufzeigen der Eitelkeit dieses Ringens. Man könnte also die Komödie — daß wir hier nur die sogenannte ältere im Auge haben, versteht sich von selbst — kurzweg eine Parodie der Tragödie nennen, falls der Begriff der Parodie nicht ein Abhängigkeitsverhältnis voraussetzte, welches hier durchaus nicht stattfand, indem sich beide Dichtarten selbständig neben einander entwickelten.

Plan des Theaters zu Herkulanum.
A Bühne. B Orchester. C Sitzplätze. a Eingänge.
b Ankleidezimmer.

Ich entlehne aus der vierten der berühmten Vorlesungen A. W. Schlegels über dramatische Kunst und Litteratur (Sämtl. Werke V, 52 fg.) auszüglich nachstehende Skizze über die architektonische und scenische Einrichtung der griechischen Bühne:

„Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen und Götter und Heroen in dunkle, mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter vorgehen, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern, mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Öffentlichkeit nach dem republikanischen

Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dies bedeutete die Gegenwart des Chores. Die Theater der Alten waren im Vergleiche mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstab entworfen, teils um das gesamte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden fassen zu können, teils paßte sich dies auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte.

Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbzirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen) rückwärts hinauf erhoben, so daß fast alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfassungsmauer von der Orchestra getrennt und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreis der Orchestra blieb von den Zuschauern leer und hatte eine andere Bestimmung. Die Bühne („Skene") lief mit dem Durchmesser der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältnis zu dem eben bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte ging die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfaßte Raum hieß das Proskenion. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Brettergerüste.

Theatermaske aus Terrakotta.
Museo Torlonia, Rom.

Die Dekoration war so eingerichtet, daß der naheliegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, während man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dies hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Palast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste u. s. w. Die Seitendekorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Achse drehten und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Bei der hintern Dekoration war vermutlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente. An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man schon daran sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seitengänge hereinkam. Außer den drei Eingängen, die den Zuschauern gerade gegenüber lagen und an einer architektonischen Dekoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge, auf die der Name von Thüren nicht mehr paßt: zwei auf der Bühne, nämlich rechts und links an den innern Ecken des Prosceniums, und zwei ebenso, jedoch weiter entfernt liegend, an der Orchestra. Die letzten waren zwar eigentlich für den Chor bestimmt, wurden aber nicht selten auch von den Schauspielern benützt, die alsdann auf einer Seite der Doppeltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die Orchestra führte, zur Bühne

hinaufstiegen. Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die charonische hieß und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra hinaufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums mußte manchmal das Ufer des Meeres vorstellen. Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu lassen oder Menschen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht und also den Augen der Zuschauer entzogen. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brand eines Hauses u. dgl. m. Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Turm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte.

Hinter dem großen Mitteleingang konnte die Exostra angeschoben werden, eine Maschine, welche, nach innen einen Halbkreis bildend und oben bedeckt, den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dies wurde zu großen Theaterstreichen benützt. Der Vorhang der Scene wurde nicht, wie bei uns, herabgelassen, sondern von unten heraufgezogen und verschwand, wenn das Stück begann, durch eine in den Bretterboden zwischen dem Logeum und dem Proscenium offen gelassene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde. Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er, hin und her gehend, während der Chorgesänge seinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, ebenso hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chors, wenn er nicht sang, sondern teilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorging, und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorgesang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur einer statt aller übrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag genau im Zentrum des ganzen Baues, alle Vermessungen gingen von da aus und der Halbkreis der Sitze für die Zuschauer ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der ideale Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen."

Tod des Sokrates.
(Paris, Sculpture antique. Paris, Maison Quantin.)

Das Theater (θέατρον, Schauplatz, von θεάομαι) in Athen, dessen Bau um 500 v. Chr. begonnen und zwischen 344—332 vollendet wurde, befand sich auf der Südseite des Burgfelsens der Akropolis. Es bot für nicht weniger als 30 000 Zuschauer Raum und von seinen oberen Sitzreihen die Aussicht auf den Hymettos und auf das Meer. Das athenische Theater war aber nicht das größte in Hellas. Das größte, 44 000 Zuschauer fassend, besaß die Stadt Megalopolis in Arkadien. Ein durch kolossale Raumverhältnisse ausgezeichnetes war

auch das zu Syrakus auf Sizilien. Für das architektonisch schönste galt das von Polyklet erbaute im Gebirge hinter Epidauros.

Das griechische Drama erscheint eng verknüpft mit Athen, der glorreichen Stadt, in welcher sich überhaupt alle vereinzelten Strahlen hellenischer Kultur als in einem Brennpunkte sammelten, von welchem sie über den Erdkreis ausgehen sollten. In dem verhältnismäßig engen Raume von Attikas Hauptstadt drängte sich, und zwar binnen einer kurzen Reihe von Jahren, eine große Zahl ausgezeichneter Männer zusammen, um, begünstigt von der Freiheit eines demokratischen Gemeinwesens, im Staatsleben, in der Wissenschaft und Kunst eine Fülle von Weisheit und Schönheit zu offenbaren. Athen war so recht die Stadt der Intelligenz der alten Welt. Hier lenkte ein Perikles den Staat; hier brachte ein Pheidias die höchsten Anschauungen und Gedanken des Hellenismus zur edelsten, vollendet schönen künstlerischen Erscheinung; hier lehrten nach einander Sokrates, vom delphischen Orakel als „der Menschen Weisester" begrüßt, dann Platon, der „Homer der griechischen Philosophie", und Aristoteles, der universellste und zugleich systematischste Kopf des Altertums. Aus Solons Gesetzgebung hatte sich hier die Demokratie entwickelt, diese wenn auch höchst gefahrvolle, dennoch einzige der Vernunft entsprechende Staatsform, weil sie allein vom Rechte des Menschen ausgeht und jedem Bürger Möglichkeit und Raum giebt zur freien Entwickelung seiner Fähigkeiten und Kräfte gegenüber dem Drange des Bedürfnisses und der Schranke des Gesetzes.

Innerhalb dieser Demokratie, welche seit Athens hochherrlicher Rolle in den Perserkriegen das Hellenentum politisch und geistig repräsentierte, entwickelte sich naturgemäß die höchste Kunstform der griechischen Poesie, das Drama, allworin, im Gegensatz zu der patriarchalischen Götter- und Heroenwelt des homerischen Epos, das revolutionäre Ringen des Menschen mit den höheren Mächten, die Befreiungsversuche des Individuums von der Einwirkung der „Anagke" sich kundmachten und der Konflikt der menschlichen Leidenschaft, also des wahren Wesens der Menschen, mit dem ihm vorgezeichneten Schicksal die tragische Kluft öffnete, in welcher der Mensch versinkt, um der göttlichen, d. h. der ethischen Notwendigkeit, den Sieg zu lassen. Dies ist das Wesen der griechischen Tragödie. In der Komödie wird dann der Versuch gemacht, nicht sowohl die tragische Kluft zu schließen, als vielmehr an dem Springstock des Witzes darüber wegzuspringen. In der Tragödie handelt es sich darum, die Würde und Seelengröße des Menschen auch im Untergange noch triumphierend darzustellen; in der Komödie, dem Ideal die Bagatelle, dem idealischen Aufstreben die hausbackene Philisterei als siegreich entgegenzusetzen; daher nimmt jene ihre Stoffe folgerichtig mit Vorliebe aus der in die verschönernde Ferne gerückten Heroenwelt, wogegen diese die nächste beste Tagesbegebenheit zu ihrem Gegenstand erwählt. Hieraus schon leitete sich, abgesehen vom künstlerischen Gesichtspunkt, die verschiedene Wirksamkeit des attischen Dramas ab: die Tragödie beanspruchte eine allgemein menschliche und patriotische, die Komödie eine speziell politisch-parteiliche; jene öffnete dem Volke — denn in Athen war das Theater wirklich Volkssache und wurde auf Veranstaltung des Perikles für die ärmeren Bürger das Eintrittsgeld aus der Staatskasse bezahlt — den Blick in die erhebenden Regionen des Ideals und einer geläuterten Betrachtung der göttlichen und menschlichen Geschicke, diese machte es in ergötzlicher Weise auf die Gebrechen und Thorheiten des Staats- und Privatlebens aufmerksam.

Die Tragödie.

Man sollte meinen, die Entwickelung der griechischen Dramatik müsse sich unschwer nachweisen lassen, da sie ja, während die der Epik und Lyrik in die mythisch-heroische Periode fiel, in dem historischen Zeitalter von Hellas vor sich ging. Allein dem ist

Theater des Bakchos in Athen. Nach einer Photographie.

nicht so und auch hier verlieren sich die Anfänge in das Dunkel der Sage, so daß wir, wie die Epik und Lyrik, auch die Dramatik nur in ihrer höchsten Vollendung kennen. Die Entstehung der Tragödie leitet man gewöhnlich aus den dithyrambischen Wettgesängen bei Gelegenheit der Bakchos- (Dionysos-) Feste (Dionysien) ab, und allerdings kann man die Fülle der Leidenschaften, die bei diesen rauschenden Festen erzeugt ward, mit gutem

Grund als Quelle des tragischen Spieles annehmen. Der Siegespreis in den genannten Wettgesängen sei ein Bock (τράγος, dazu ᾠδή, Gesang, woraus τραγῳδία) gewesen, daher die Bezeichnung der später daraus entstandenen Dichtart. Andere meinen, die Bezeichnung der Tragödie (d. i. Bocksgesang) sei von dem Umstand abzuleiten, daß bei den Bakchosfesten ein Bock geopfert wurde, oder davon, daß der singende und tanzende Chor Satyrn vorstellte, welche ja bekanntlich zum Gefolge des Bakchos gehörten und mit Bocksfüßen abgebildet wurden."[1] Anfänglich war der Chorgesang Hauptsache, dann schob man zwischen die Strophen desselben die Darstellung einer Begebenheit, wahrscheinlich einer zu der Bakchosfeier passenden leidenschaftlichen Situation ein, und aus der sich gegenseitig ergänzenden Vereinigung der mimischen Aktion und des Chorgesanges entwickelte sich das Drama, dessen bestimmtere Scheidung in Tragik und Komik sich erst im Verlaufe der Zeit vollzogen haben mag. Die zunehmende, endlich zu einer wahren Leidenschaft gewordene Lust des Volkes an derartigen Darstellungen verursachte auch den Gebrauch, später nicht nur eine, sondern drei Tragödien nacheinander aufzuführen, die in einem organischen Zusammenhange standen und eine Trilogie (τριλογία), ein Dreispiel bildeten, welcher dann noch ein sogenanntes Satyrspiel beigegeben wurde, wodurch eine Tetralogie (τετραλογία), ein Vierspiel entstand. Anfänglich stellten die Dichter ihre Stücke unter Tanz und Musikbegleitung selbst dar, später aber wurde die Aufführung Schauspielern übertragen, deren jedoch erst unter Sophokles drei in einem Stücke auftraten. An ihren religiösen Ursprung erinnerte die Dramatik fortwährend dadurch, daß die Theater in der Nähe der Bakchostempel gebaut, daß die Aufführungen an den Festen dieses Gottes stattfanden und fortwährend als ein Teil gottesdienstlicher Feier angesehen wurden. Die tragischen und komischen Dichter kämpften mit ihren Stücken förmlich um den dramatischen Siegespreis, welcher von eigens dazu bestellten Richtern zuerkannt ward und in einer mäßigen Geldsumme bestand. Dies war jedoch Nebensache im Vergleich zu dem begeisterten Beifall des kunstsinnigen attischen Volkes, das durch des Perikles geniale Demagogie zum tonangebenden der alten Welt gemacht worden. Jubelnd wurde der siegende Dichter bekränzt und er sah die Saat seiner geistigen Thaten in allen Gemütern aufsprossen.

Als der erste Tragiker wird von den einen Epigenes aus Sikyon, von den andern Thespis aus Ikarion in Attika genannt. Es hat sich, einige Verse ausgenommen, von ihren Dichtungen nichts erhalten, wie auch nichts von den Dramen des Phrynichos, der, ein Schüler des Thespis, die weiblichen Masken aufgebracht haben soll, des Chörilos, des Pratinas und Aristias. Als vollendete Kunstform steht die Tragödie vor uns in den Werken der Dichtertrias Aeschylos, Sophokles und Euripides, welche sich der Lebenszeit nach der Art folgten, daß im Jahr 480 v. Chr. Aeschylos als fünfundvierzigjähriger Mann in der glorreichen Schlacht bei Salamis, die er in seinen Persern so schön beschrieb, mitfocht, Sophokles als fünfzehnjähriger Jüngling als Vortänzer im Siegesreigen auftrat, und Euripides an eben dem Schlachttage auf der Insel Salamis selbst geboren ward.

Aeschylos wurde 525 v. Chr. zu Eleusis geboren, kämpfte in tapferster Weise in den Schlachten von Marathon, Artemision, Salamis und Platää mit, errang 484 zum erstenmal den tragischen Siegespreis, der ihm nachher noch zwölfmal zuteil wurde, und starb, nach Sizilien ausgewandert, in Gela 456 v. Chr. Er soll nicht weniger als 72 Stücke gedichtet haben, allein wir besitzen deren bloß noch sieben: der gefesselte

Prometheus (Προμηθεὺς δεσμώτης), die **Perser** (Πέρσαι), die **Sieben gegen Theben** (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας), **Agamemnon** (Ἀγαμέμνων), die **Choëphoren** (Χοηφόροι, die Grabspenderinnen), die **Eumeniden** (Εὐμενίδες) und die **Schutzflehenden** (Ἱκέτιδες). Der Agamemnon, die Choëphoren und die Eumeniden bilden mitsammen die einzige Trilogie, welche uns vollständig erhalten ist. Religiöse Weihe, Einfachheit des Plans, Erhabenheit der Anschauung und Kühnheit des Ausdrucks charakterisieren den tragischen Stil des Aeschylos. Er war ganz durchdrungen von dem stolzen Gefühle der Freiheit, dessen sich die Hellenen nach Besiegung der Perser erfreuen durften, und seine Dichtungen beurkunden alle den kraftvollen Aufschwung der Nationalität, wie er in dieser ruhmvollen Periode stattfand. Den Triumph, welchen er als Krieger erfechten half, hat er auch als Dichter gefeiert, indem er, entgegen der tragischen Sitte, die Stoffe ausschließlich der Heroenzeit zu entlehnen, in seinen Persern die Zeitgeschichte zum Vorwurf nahm und dadurch dem Siegesjubel seines Volkes eine ewige Form gab.

Die Schilderung der Seeschlacht bei Salamis (Vers 335—414), welche auf Befragen der Königin Atossa, Mutter des Xerxes, der Bote entwirft, gehört zu den gediegensten Prachtstücken dieser Art, welche die Weltlitteratur aufzuweisen hat. Ebenso berühmt ist die Schilderung der Feuertelegraphie im Agamemnon durch Klytämnestra (V. 264 fg.): „Brand flog auf Brand, in stetem Flammenlaufe sich fortwindend, hierher“ u. s. w. Die erschütterndsten Töne des Grauens schlägt Aeschylos da an, wo er in den Eumeniden den Schatten der Klytämnestra die schlafenden Erinnyen aufwecken läßt, und in dem sich anschließenden Chorgesang der Rachegöttinnen. Aber die gewaltigste Energie erreicht, wie mir scheint, die Sprache des Dichters in den Schlußworten des gefesselten Prometheus:

Orest auf dem Altar Schutz suchend.

„Es erbebet die Erd'
Und es zuckt und es zischt wie Blitz auf Blitz
Sein Flammengeschoß, aufwirbeln den Staub
Windstöße; daher rast allseits Sturm,
Wie im Taumel gejagt; in einander gestürzt
Mit des Aufruhrs Wut, mit Orkanes Geheul
In einander gepeitscht, stürzt Himmel und Meer!
Und solch ein Gericht, es umtost, es umschlingt
Mich, von Zeus mir gesandt, mich zu schrecken mit Graun.
O heilige Mutter, o Äther, des allheilspendenden Lichts allheilige Bahn,
Seht, welch Unrecht ich erdulde!“

Wie schon erwähnt, sind die dramatischen Pläne des Aeschylos äußerst einfach und von organischer Schürzung und Lösung des tragischen Knotens ist bei ihm noch keine Rede. Daher hat der Gang der Handlung oft etwas Schleppendes, welchem Übelstand durch überlange Chorgesänge keineswegs abgeholfen wird. Der ganze Bau der aeschyleischen Trauerspiele läßt die Herausbildung des griechischen Dramas aus dem lyrischen Choralgesang deutlich wahrnehmen. Man könnte diese Tragödien geradezu in Scene gesetzte Oratorien nennen. Seine Charaktere zeichnet Aeschylos mit wenigen scharfen

und kräftigen Strichen; sein Hauptmotiv ist der Schrecken, das Walten des Schicksals tritt bei ihm schroff und unerbittlich hervor, und er dehnt mit Vorliebe nicht nur Verhältnisse und Gestalten, sondern auch die Sprache ins Ungeheure, Gigantreske aus. Seine Poesie wird stets dazu dienen können, den Begriff des Erhabenen zu versinnlichen, und insbesondere sein Prometheus in Fesseln für alle Zeit eine der kühnsten Thaten des menschlichen Geistes bleiben. Hier ist echter Titanismus, hier ein „Sturm und Drang", welcher das Kühnste auszusinnen wagt. Schon seine trilogische Oresteia (Agamemnon, Choëphoren und Eumeniden) stellt den Aeschylos für allzeit in den kleinen Kreis der Ur- und Großdichter, aber mehr noch sein Prometheus. In dieser wunderbaren Tragödie ist mit mächtigster Kraft ein Thema angeschlagen, das auch im Buch Hiob, in Shakespeares Hamlet, in Goethes Faust und in Byrons Kain variiert wurde, und zwar in keiner dieser Dichtungen genialischer und erschütternder. Auch kommt nur Weniges im Homer, Firdusi,

Ajas. Griechisches Vasenbild zur Tragödie des Sophokles.

Dante und Milton der Großartigkeit des Gedankens und der Macht des Ausdrucks gleich, wie sie im Prometheus sich offenbaren. Zur Höhe des sittlichen Pathos, welche der älteste Stern des Dreigestirns hellenischer Tragik erreichte, hat sich von sämtlichen Großdichtern der Weltlitteratur nach ihm nur noch einer erhoben, Friedrich Schiller.

Die mitunter noch ungefüge Größe des Aeschylos erscheint zur reinsten Schönheit gemildert und geklärt bei Sophokles. Er wurde geboren 495 in Kolonos, einer kleinen Ortschaft Attikas, diente als ein rechter Bürger und Republikaner seinem Vaterland im Krieg und Frieden, erlangte 468 den dramatischen Sieg über Aeschylos und starb 406 oder 404 v. Chr. Er wurde in seinem heimatlichen Gau Kolonos bestattet, und sein Grab trug die Inschrift:

„Sophokles, der in der tragischen Kunst das Beste davontrug,
Berg' ich im Grab, ein stets heilig zu ehrendes Bild."

Der Dichter hat ein herrliches Preislied auf seine Heimat geschaffen, jenen Chorgesang im Ödipus auf Kolonos (V. 668 fg.), welcher zu den schönsten lyrisch-dramatischen Äußerungen der hellenischen Muse gehört. Das berühmteste Chorlied des Sophokles findet sich bekanntlich in der Antigone (V. 333 fg.), jener Feiergesang auf das Menschentum, welcher mit den Worten anhebt:

„Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch."

Sophokles.

Marmorstatue im Lateran. Museum in Rom.
Nach Photographie.

Seine dichterische Zeugungskraft war sehr groß und die Zahl seiner Stücke wird auf 100 oder 103 angegeben, wovon uns jedoch nur sieben vollständig erhalten sind: Ajas (Αἴας), Elektra (Ἠλέκτρα), König Ödipus (Οἰδίπους τύραννος), Antigone (Ἀντιγόνη), Ödipus auf Kolonos (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ), die Trachinerinnen (Τραχίνιαι) und Philoktet (Φιλοκτήτης). Sophokles' Tragik zeigt überall die kunstsinnige Bildung und den geläuterten Geschmack des perikleischen Zeitalters. Die Handlung schreitet bei ihm in organischer Gliederung bis zur Katastrophe fort, welche sorgfältig motiviert wird. Der Chor findet gegenüber dem Dialog seine naturgemäße Beschränkung, so daß das lyrische und das dramatische Element sich harmonisch verbinden. Die gigantischen Gestalten der aeschyleischen Tragödie müssen in der sophokleischen menschlichen weichen, ohne dadurch an wahrer Größe einzubüßen, das Schicksal erscheint milder, die Religion selbst in ihren furchtbarsten Gestaltungen, in den Eumeniden, freundlicher; allenthalben wird Maß gehalten und stets die Anmut erstrebt und erreicht. Maßvolle Harmonie und vollendete Grazie waren die Eigenschaften, welche die Alten vorzugsweise an Sophokles bewunderten. Als den „Anmutvollen" hat ihn darum auch der Epigrammatiker Simmias gefeiert, indem er ihm diese Grabschrift stiftete:

„Mögest du sanft hingleiten um Sophokles' Hügel, o Epheu,
Sanft ausgießen auf ihn dein unverwelklich Gelock;
Rosengebüsch aufblühe da rings und, von Beeren umschimmert,
Schütte der Weinstock feucht grünende Sprossen umher:
Wegen der sinnigen Kunst, die der Anmutvolle geübt hat;
Denn ihm waren zumal Musen und Grazien hold."

Die formale Bedeutung der sophokleischen Tragik hat Klein (I, 315) gut angegeben mit den Worten: „Als die entscheidende Neuerung des Sophokles in der Tragödie ist die Aufhebung der trilogischen Gliederung und die Abrundung der dramatisch-tragischen Geschicke zu einer selbständigen, harmonisch entfalteten Tragödie zu betrachten. Dadurch wurde Sophokles der Schöpfer einer für alle Folgezeit mustergiltigen Tragödienform."

Die Gegensätze des Göttlichen und Menschlichen, die bei Aeschylos in so schroffer Feindseligkeit sich bekämpfen, neigen sich bei Sophokles zur Versöhnung, und über alle, auch die schmerzlichsten Verhältnisse, ist das sanfte Abendrot würdevoller Resignation hingehaucht. Anzumerken ist bei Sophokles auch das entschiedenere Hervortreten des Frauengeschlechtes, welches in der aeschyleischen Tragik noch eine sehr untergeordnete Stellung einnahm. Das Meistertrauerspiel des Sophokles, die Antigone, ist auch zugleich die höchste Verherrlichung, welche dem Weibe durch die antike Poesie zuteil geworden. Seiner Antigone hat der Dichter, wie bekannt, das weiblichste, inhaltvollste, schönste Wort auf die Lippen gelegt, welches jemals aus Frauenmund gegangen:

„Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!"

Das erscheint um so bedeutsamer, als die sämtlichen Dramen des Sophokles für seine Zeit neben der künstlerischen auch eine große ethische und politische Bedeutung hatten. Wie sehr dies die Athener erkannten und welchen Wert sie den Schöpfungen des Dichters beilegten, geht aus der Angabe hervor, daß der Staat auf die Aufführung der sophokleischen Stücke größere Summen verwendet habe, als der ganze peloponnesische Krieg kostete.

In der Tragik des Euripides (geb. 480 in Salamis, gest. 406 v. Chr. zu Pella in Makedonien) zeigt sich schon ein merkbares Herabgleiten von der durch Sophokles erreichten dramatischen Kunsthöhe. Das Schicksal erscheint beim Euripides mehr nur

Euripides. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

als Zufall; seine Personen sind von dem erhabenen Kothurn herab und mitten unter die Leute getreten; der Chor, bei seinen Vorgängern ein notwendiger Hauptteil des Dramas, ist bei ihm nur ein zufälliger Schmuck; seine Heldenwelt ist völlig vermenschlicht, d. h. vergemeinert, und sein Hang zur Reflexion erstickt ebensosehr das tragische Pathos, welches bei ihm der rhetorischen Sentenz weichen muß, wie seine Vorliebe für aufklärerische Philosophie der Würde des Mythus und der Heldensage Abbruch thut. Die Leidenschaft ist ihm alles in allem, und sein Zweck neben lehrhafter Tendenz kein anderer als der, mit effektreicher Rührung auf das Gemüt zu wirken. Es ist auch ein gewisser sentimentaler Zug in ihm, der in der antiken Welt ganz fremdartig erscheinen mußte. Bei

alledem darf Euripides nicht mit dem ungerechten Maßstab gemessen werden, welchen der Schalk Aristophanes und viele Kritiker alter und neuer Zeit an ihn gelegt haben.

Der Streit über den Wert des Euripides hat niemals geruht von dem Tag an, wo Aristoteles diesen Dichter als den „am meisten tragischen“ (τραγικώτατος) bezeichnete und ihm dadurch den Vorrang vor Aeschylos und Sophokles einräumen zu wollen schien. Gegenüber den vielen Verunglimpfungen, welche Euripides als „Weiberfeind“ und „Ehelästerer“ zu erfahren hatte, hat Raumer mit Fug die schönen Verse in des Dichters Orestes hervorgehoben:

„Ein selig Leben lebt der Mann, dem schön erblüht
Das Glück der Ehe! Wem es da nicht lächelte,
Dem fiel daheim und draußen ein unselig Los.“ [62])

Er war immerhin ein bedeutender Poet, und wenn er auch seinen zwei Vorgängern an Erhabenheit, Kraft und Würde durchaus nicht gleichkam, so hat er dagegen in der Malerei der Leidenschaft Außerordentliches geleistet, und man kann sagen, er habe dadurch den Alten eine ihnen sonst unbekannte Welt aufgeschlossen, die Welt des Gemütes im engeren Sinne. Die dem Sophokles zugeschriebene Bemerkung, er (Sophokles) schildere die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie seien — wäre in unserem Sinne eher eine lobende als eine tadelnde; denn dieser Bemerkung zufolge hätte Euripides ja die moderne Ansicht, daß „die Bretter die Welt bedeuten“, d. h. daß die Bühne ein Spiegel der Wirklichkeit sein soll, glücklich vorweggenommen. Von den vielen (75 bis 123) Stücken des Euripides sind uns das Satyrspiel Kyklops und 17 Tragödien erhalten worden: Hekabe, Orestes, die Phönissen, Medea, Hippolytos, Alkestis, Andromache, die Hiketiden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, die Troerinnen, die Bakchantinnen, die Herakliden, Helena, Ion, der rasende Herakles, Elektra. Auch die Tragödien Rhesos und Danae wurden dem Euripides zugeschrieben, aber mit Unrecht.

Von den übrigen Tragikern der besseren Zeit, Philokles, Astydamas, Aristarchos, Ion (um 449 v. Chr.), Achäos, Agathon (um 417), Iophon und Ariston (Söhne des Sophokles), Xenokles, Karkinos, Kephisophon, Theodektes u. a. sind uns nur wenige Fragmente und magere Notizen übermacht worden. Mit dem Verluste der Freiheit und Unabhängigkeit von Hellas ging auch das tragische Spiel zu Grunde, und die Schlacht von Chäroneia bezeichnet mit dem Untergang der politischen Bedeutung Athens zugleich den Ruin der dramatischen Kunst.

Die Komödie.

Diese stand in höchster Blüte, als mit Euripides schon der Verfall der echten antiken Tragik begann. Sie teilte übrigens mit dieser den Ursprung, indem auch sie aus dem Dionysoskultus nnd speziell aus den dabei üblichen Phallusschen Gesängen hervorging, daher auch der Name (κῶμος, ein feierlicher Auf- oder Umzug, und ᾠδή Lied, κωμῳδία, Umzugslied, festlicher Prozessionsgesang). Wie sich aus diesen Chören, welche allerdings schon ursprünglich komischer, spottender und persiflierender Natur gewesen sein mögen, nach und nach das Dramatische entwickelte, kann nicht genau nachgewiesen werden, so wenig als der Ort, wo diese Entwickelung vor sich ging. Dem Anschein nach geschah es in dem Nachbarlande Attikas, in Megaris, wo um 570 v. Chr. Susarion zuerst komische Spiele in Versen verfaßt haben soll, und auf Sicilien, wo zur Zeit des Aeschylos

der Komödiendichter Epicharmos lebte, welchem Phormis und Deinolochos nachstrebten. Ihre Bedeutung als Kunstform erhielt die Komödie jedoch erst in Athen, und hier zeigte sich in ihr ein absolut demokratischer Geist, der mit einer schrankenlosen Freiheit, wovor uns polizierten Epigonen die Haut schaudert, alle göttlichen und menschlichen Verhältnisse, den Staat in seiner Gesamtheit wie in seinen einzelnen Repräsentanten und Führern in das Bereich der Komik, der Ironie, des Witzes und Hohnes hereinzog und das ganze politische, sittliche und geistige Leben der damaligen Zeit rücksichtslos malte und strafte. Diese Komödie, diese „That der absoluten Heiterkeit", wie sie Rötscher genannt hat, für welche bezugs der Form der Chor wesentlich war, sowie die Parabase (παράβασις) — eine Art Intermezzo, in welchem der Chorführer sich im Namen des Dichters mit direkter Ansprache an die Zuhörer wandte — schufen und handhabten

Antike Darstellung der ersten Scene der „Frösche".
Dionysos mit Keule, Bogen und Löwenfell sucht Herakles in dessen Tempel, damit ihn dieser in die Unterwelt begleite. Da ihm nicht sofort aufgethan wird, sucht er die Thüre einzuschlagen. Im Hintergrunde sein Diener mit Gepäck auf einem Esel. (Archäol. Zeitschrift.)

Kratinos, Krates, Eupolis, Pherekrates, Platon (nicht zu verwechseln mit dem berühmten Philosophen) und vor allen andern Aristophanes, der „ungezogene Liebling der Grazien", der Grazienschlingel des Altertums, der, um 444 (?) v. Chr. geboren, zur Zeit des peloponnesischen Krieges in Athen als Bürger lebte.

Dem Altertum galt er nicht als der „ungezogene" Liebling der Grazien, sondern als ihr Liebling schlechtweg. Ein dem Philosophen Platon zugeschriebenes Epigramm der Anthologie lautet:

„Als die Chariten einst einen ewigen Tempel sich suchten,
Wählten, Aristophanes, sie deine Seele dazu."

In einem andern Epigramm werden seine Komödien „Werke von göttlicher Kunst" genannt und wird er gepriesen als der „mutige Sänger", als „der hellenischen Sitte Maler und als der komischen Kunst Meister".

Von seinen 54 Komödien sind uns 11 erhalten worden: Die Acharner (Ἀχαρνῆς), Die Ritter (Ἱππῆς), Die Wolken (Νεφέλαι), Die Wespen (Σφῆκες), Der Friede (Εἰρήνη), Die Vögel (Ὄρνιθες), Die Weiber am Thesmophorienfest (Θεσμοφοριάζουσαι), Lysistrate (Λυσιστράτη), Die Frösche (Βάτραχοι), Die Weiber=

volksversammlung (Ἐκκλησιάζουσαι) und Plutos (Πλοῦτος). Aristophanes ist der eigentliche Koryphäe der sogenannten „alten“, d. h. echten attischen Komödie und ihr unübertrefflicher Meister. Nur muß man, um von ihm Genuß zu haben, nie vergessen, daß er nicht für ein Polizeivolk, wie wir sind, sondern für ein Naturvolk dichtete, welches die Abstinenz und Prüderie nicht kannte, vor dem Nackten nicht zurückschrak und bei dem daher alles Natürliche, also auch die Zote, seine Berechtigung hatte. Die grelle Rücksichtslosigkeit, womit beim Aristophanes die geschlechtlichen Verhältnisse behandelt werden, wird erklärlicher, wenn man bedenkt, daß die Frauen das komische Schauspiel nicht zu besuchen pflegten. Wenigstens gilt das für feststehend, obgleich man aus einer Stelle der aristophanischen Komödie Der Friede (V. 948—54) hat schließen wollen, daß auch Frauen, obzwar vielleicht nur ausnahmsweise, den Aufführungen von Lustspielen anwohnten. Die angezogene Stelle scheint freilich gerade das Gegenteil zu beweisen.[63])

Auf der andern Seite soll aber der übertriebenen Lobpreisung des Mannes, wie sie hier und da laut geworden, entgegengehalten werden, daß er für uns schlechterdings nicht einmal annähernd mehr sein kann, was er seinen Landsleuten zur Zeit des peloponnesischen Krieges gewesen ist. Er war ein durch und durch politischer Dichter und Parteimann. Seine Tendenz war die Befehdung der Demokratie seiner Vaterstadt, und er brachte in seinen Rittern den Demos, das souveräne Volk selbst auf die Bühne, um den Athenern in dieser Personifikation ihrer selbst ein Hohlspiegelbild vorzuhalten. Er war in der Politik ein Konservativer und in der Religion ein Orthodoxer; oder er stellte sich wenigstens so an, beides zu sein, um die Vorschrittsmänner und Aufklärer — unter den letzteren besonders den Sokrates — mit bitterstem Hohn überschütten zu können. Daneben war er aber auch wieder der skeptischste aller Menschen, dessen Humor keine, aber auch gar keine Schranke anerkannte und die alten Götter unendlichem Gelächter preisgab. Die athenische Demokratie war keineswegs so ganz verworfen, wie Aristophanes sie darzustellen liebte, und daß auch sie Humor besaß, bewies sie ja sattsam, wenn sie den riesenhaften aristophanischen Hohlspiegelungen und Eulenspiegeleien Beifall klatschte. Mit alledem soll natürlich nicht geleugnet sein, daß Aristophanes ein Nummer-Einsmann von Dichter gewesen. Seine Phantasie war reich, seine komische Kraft erstaunlich, seine Gestaltungsmacht bewundernswert, sein Stil neben der haarsträubendsten Zotenreißerei auch hochpathetischer Aufschwünge und graziösester Töne fähig.

In mehreren seiner Parabasen entfaltet Aristophanes einen Ernst und eine moralische Tapferkeit, welche keinen Zweifel gestatten, daß der Kern der Komik des verwegenen Spötters ein hochsittlicher war. Ja, man möchte fast sagen ein tragischer. Denn tragisch mutet es uns an, wenn wir mitansehen, wie der geniale Mann von der Eitelkeit seines Ringens und Bemühens, die unwiederbringlich vergangene „Marathon-Zeit“ für Athen und Hellas zurückzuführen, in seinem Innersten selber überzeugt gewesen ist. Ein Füllhorn von Schönheit schüttet er häufig in seinen Chorgesängen aus, und der attische Dialekt hat meines Erachtens nichts Lieblicheres und Reizenderes geschaffen als die Stelle in den Vögeln, wo der Wiedehopf die gefiederten Scharen zur Versammlung ladet, es wären denn die Verse, welche in derselben Scene derselbe Wiedehopf der Nachtigall zuruft:

„O Gespielin, wach auf und verscheuche den Schlaf,
Laß strömen des Liedes geweihte Musik
Aus der göttlichen Kehle, die schmelzend und süß
Um mein Schmerzenskind und das deine klagt
Und melodischen Klangs aushauchend den Schmerz,

Ach, um Itys weint.
Rein schwingt sich der Schall durch das rankende Grün
Zu dem Throne des Zeus, wo Phöbos ihm lauscht,
Der goldengelockte, zu deinem Gesang
In die elfenbeinerne Harfe greift,
Zu deinem Gesange den schreitenden Chor
Der Unsterblichen führt;
Und weinend mit dir, einstimmig ertönt
Von dem seligen Mund
Der Olympischen himmlische Klage." (Übers. von Seeger.)

Denkwürdig für die Litterarhistorie ist auch, daß Aristophanes durch seine Komödie Die Frösche, worin Aeschylos so hoch erhoben und dem Euripides so furchtbar mitgespielt wird, die Gattung des litterarisch-polemischen Lustspiels geschaffen hat. Nicht minder denkwürdig ist für die Kulturgeschichte oder, richtiger gesprochen, für die Geschichte der menschlichen Narrheit die Thatsache, daß schon Aristophanes Veranlassung hatte, gegen modernste moralische Pestilenzen satirisch-polemisch aufzutreten und vorzugehen: gegen den Wahnwitz des Kommunismus und gegen die Unzucht der sogenannten Frauenemanzipation. Das macht seine (ästhetisch angesehen, schwächste) Komödie Die Weibervolksversammlung sittengeschichtlich so hochbedeutsam. Die Wortführerin seiner emanzipationslustigen Weiber, Madame Praxagora, verdiente ganz und gar, die Pariser Kommunistenwirtschaft vom März, April und Mai 1871 mitgelottert zu haben. Denn die Schamlosigkeit, womit sie die freche Botschaft des Diebstahls und der Lüderlichkeit predigt, ist unübertrefflich. Ihre Darlegung des Glücks der anarchistisch-kommunistischen Weibergemeinschaft klingt im Deutschen zu — griechisch und mag im Urtext nachgelesen werden. Über die Gütergemeinschaft läßt sie sich folgendermaßen aus (Ekklesiazusen, V. 607 fg.):

Chorführerin.

Nun säume nicht länger und mach dich ans Werk und erörtre die neuen Ideen;
Wenn nur eilig es geht, das erfreut sie zumeist und gewinnt dir den Beifall der Menge.

Praxagora.

Daß ich Gutes euch rate, des bin ich gewiß! Doch das Publikum — ob es geneigt ist,
Sich mit neuen Ideen zu befassen und nicht an veralteten Sitten und Bräuchen
Hartnäckig zu hängen, das fragt sich noch sehr und erfüllt mich mit ernster Besorgnis.

Blepyros.

Was das Neue betrifft, befürchte nur nichts! Von Regierungsmaximen erscheint uns
Nur die eine: „Das Neuste das Beste!" probat; alles Alte verachten wir gründlich.

Praxagora.

Nun wohlan denn! Es falle mir niemand ins Wort und störe mich in der Rede,
Bis er meine Gedanken vernommen und klar den entwickelten Plan sich gemacht hat.
Hört! Alles wird künftig Gemeingut sein und alles wird allen gehören,
Sich ernähren wird einer wie alle fortan; nicht Reiche mehr giebt es noch Arme,
Nicht besitzen wird dieser viel Jucharte Lands und jener kein Plätzchen zum Grabe;
Nicht Sklaven in Meng' wird halten der ein' und der andre nicht einen Bedienten,
Nein, allen und jeden gemeinsam sei gleichmäßig in allem das Leben!
. . . . Zuvörderst erklär' ich die Äcker
Für Gemeingut aller, auch Silber und Gold und was alles der einzelne sein nennt.
Aus Mangel wird nie mehr ein Mensch sich vergehn; denn alles ist Eigentum aller,
Brot, Kuchen, Gewänder, gepöckeltes Fleisch, Wein, Erbsen und Linsen und Kränze —

u. s. w. in der alten Litanei des Unsinns, welcher heute wieder als neueste Weisheit von Gaunern den Gimpeln aufgetischt wird.

Man unterscheidet an der attischen Komödie eine alte, eine mittlere und eine neuere. Die wahre und rechte ist die alte, d. h. die politische, welche in schrankenlosem Walten des Spottes Zustände und Personen der Wirklichkeit und Gegenwart zu ihrem Vorwurf genommen hat. Der Charakter der sogenannten mittleren, in welche Aristophanes durch seinen Plutos hinübergriff, ward durch das Verbot, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, bestimmt. Das erwähnte Verbot beweist, daß es auch im alten Athen schon eine Theaterzensur gab. Die Komödie mußte also zu der Allgemeinheit der Gattung und zur Allegorie ihre Zuflucht nehmen, und damit war ihre Wirksamkeit gründlich geschwächt. Antiphanes und Alexis (von Thurioi) werden von den Alten unter den Verfassern solcher gezähmter, ausgebeinter Komödien ausgezeichnet. Die durch die mittlere

Satyrspiel. Herakles liegt betrunken an der Erde, um ihn sein lärmendes Gefolge. (Nach Benndorf, Vasenbilder.)

angebahnte Umwandlung vollendete sich in der neueren Komödie, die unserm gäng und gäben Begriff vom Lustspiel entspricht, d. h. diese neuere Komödie hatte, allen politischen Beziehungen fremd, zu ihrem Gegenstande die allgemeinen Thorheiten und Lächerlichkeiten der Gesellschaft, und ihr Angelpunkt war die in geschlechtlichen und Familienverhältnissen sich bewegende Intrigue. Der berühmteste Lustspieldichter dieser Art war Menandros (342—290 v. Chr.); mit ihm wetteiferte Philemon (gest. 262). Von ihren Stücken sowohl als von denen des Philippides, Apollodoros, Diphilos u. a. sind uns nur spärliche Bruchstücke gerettet worden, und wir sind daher, um uns eine Vorstellung von dieser „neueren" attischen Komödie zu bilden, auf die Nachbildungen derselben durch die römischen Komöden Plautus und Terenz angewiesen.

Satyrspiel, Hilarodie, Mimen.

Das Satyrspiel (σάτυροι, drama satyricum) bildete, ebenfalls aus den Chorgesängen der Dionysien hervorgegangen, eine Art von Mittelglied zwischen Tragödie und Komödie. Seine Eigentümlichkeit war, daß der Chor in ihm aus Satyrn- und Silenenmasken bestand, welche charakteristische Tänze mit ihren Scherz- und Spottgesängen verbanden; der Stoff der Handlung war ein mythologisch-heroischer, die Dauer derselben sehr kurz, die Scenerie eine wildlandschaftliche, die Entwickelung der Fabel höchst

einfach. Seine kunstmäßige Ausbildung soll das Satyrdrama dem **Pratinas** von Phlios verdanken. Das einzige vollständig auf uns gekommene Stück dieser dramatischen Art ist der Kyklops des Euripides. Die **Hilarodie** (ἱλαρῳδία) und die **Phlyakographie** (φλυακογραφία), letztere erfunden von **Rhinthon** aus Tarent (um 300 v. Chr.) sind uns nur vom Hörensagen bekannt und sollen im komischen Versmaße geschriebene Parodien des tragischen Stils gewesen sein. Die **Mimen** (μῖμοι) endlich waren, unter den sizilischen Griechen entstanden, dramatische Stegreifgedichte, welche ihren Stoff aus dem Volksleben nahmen und in leichtgeschürzten Possen das Treiben von Zechbrüdern, Verliebten, Kupplern u. dgl. m. darstellten. Hauptdichter der mimischen Gattung war **Sophron** aus Syrakus (420), der von den Alten, besonders von Platon, sehr geschätzt wurde. Ein deutliches Bild dieser dramatischen Spielart geben die erst vor einigen Jahren wieder aufgefundenen **Mimiamben** des **Herondas** oder **Herodas** aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Eine Art Genrebilder in Wechselgesprächen, als Zwischenstücke bei öffentlichen oder privaten Anlässen aufgeführt, in choliambischen Versen gehalten, poetisch und künstlerisch nicht von hohem Werte, in Sprache, Ton und Inhalt sehr realistisch und ungeniert (Der Lehrer, Die Eifersüchtige, Die Kupplerin, Der Bordellwirt u. a.), gewähren sie schätzenswerten Einblick in das Leben und Treiben der Gesellschaft von Alexandria.[64])

Bukolische Dichtung.

Die bukolische Poesie (von βουκολεῖν, weiden, hüten, schäfern) war in der Zeit, in welcher die großartigen epischen, lyrischen und dramatischen Formen der griechischen Poesie bereits der Vergangenheit angehörten, noch die erfreulichste Äußerung dichterischer Bestrebungen. Der Grundton der Bukolika ist der erotische, und mit der Schilderung des Gefühles der Liebe wird die Beschreibung schäferlichen Lebens verwoben; daher der Name der Gattung (μέλη βουκολικά). Die Liebe erscheint hier gleichsam als ein Privilegium der Hirtenwelt, und der Dichter stellt die Einfachheit und Natürlichkeit schäferlicher Sitten und Gebräuche, wie die ländliche Ruhe und Abgeschiedenheit, dem Geräusch und der Verschrobenheit des Stadtlebens gegenüber. Idyll (εἰδύλλιον, wörtlich Bildchen) hieß das Hirtengedicht vornehmlich dann, wann es zu einem genrebildartigen Gemälde thatsächlicher Zustände sich abrundete. Die Erfindung des Hirtengesangs wird dem sagenhaften Hirten Daphnis zugeschrieben, die Heimat idyllischer Poesie aber ist Sizilien, und ihre Verwandtschaft mit der mimischen nicht zu verkennen. Der Einfluß von Sophrons Mimik auf **Theokritos** aus Syrakus (um 280 v. Chr.), welcher, nach **Stesichoros** aus Himera, als Vollender der bukolischen Form und Hauptpoet der Gattung auftrat, liegt am Tage. Seine 30 im dorischen Dialekt geschriebenen Idyllien sind weitaus die lieblichsten Früchte des alexandrinischen Spätsommers der griechischen Poesie und neben seinen eigentlichen Hirten und Fischergedichten, unter welchen das 27., betitelt **Die Schäferhochzeit**, an psychologischer Wahrheit und dramatischem Gang alle andern überragt, ist insbesondere auf das fünfzehnte seiner Idyllien (**Die Syrakuserinnen**) zu verweisen, welches man gerechterweise das frischeste Bild des geselligen Lebens nennen darf, das wir aus dem gesamten Altertum besitzen. Von der Bukolik des **Bion** und des **Moschos**, welche Zeitgenossen des Theokritos gewesen sein sollen, sind nur einzelne, meist fragmentarische Proben auf uns gekommen: beide waren übrigens im Altertum hochangesehen.

Herodot und Thukydides. Doppelbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

Geschichtschreibung und Redekunst.

Es ist der natürliche Verlauf der Kultur, daß sich die Prosa erst langsam aus der Poesie hervorbildet, in welcher die Völker stets und überall ihre ursprünglichen Empfindungen und Gedanken ausdrücken. Anfänglich waltet Phantasie und Gefühl ausschließlich, und erst dann, wann die geistige Entwickelung an Umfang und Vielseitigkeit zugenommen hat, tritt die verständige Reflexion hinzu und schafft sich in der Prosa eine ihr entsprechende Form. Wie sich nun die Prosa der Hellenen zuerst bildete und welche Männer bei dieser Bildung besonders thätig waren, ist nicht klar; denn die Nachricht, daß zuerst Pherekydes philosophische Maximen in prosaischer Form aufgezeichnet habe, ermangelt der historischen Erhärtung. Mit desto größerer Bestimmtheit aber darf angenommen werden, daß die Prosa zuerst als Geschichtschreibung in die Litteratur ein-

geführt wurde: denn diese hängt mit der epischen Dichtung genau zusammen und der Epiker ist der natürliche Vorgänger und Anreger des Historikers.

Die Anfänge der historischen Kunst der Hellenen zeigen die Mythographen (Logographen), deren Stil noch ein vorherrschend dichterischer war und welche die Mythen und Sagen des Heroenzeitalters etwa in der Art unserer ältesten mittelalterlichen Chronikschreiber erzählten. Hauptsächlich nahmen sie auf die genealogischen Verhältnisse der Vorzeit Rücksicht, und ihre vornehmste Quelle waren die kyklischen Dichter. Genannt werden als solche Mythographen, von deren Arbeiten indessen nur sehr weniges übrig geblieben: Kadmos aus Milet, Hekatäos aus Milet, der Äolier Menekrates, Eugeon von Samos, Charon von Lampsakus, Dionysios von Milet, Pherekydes aus Leros, Xanthos aus Sardes, Hippys aus Rhegium, Hellanikos von Lesbos u. a. Diese Männer verhalten sich zum Herodotos, dem eigentlichen Vater der Historiographie, wie sich die vorhomerischen Sänger zum Homer verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß über die Persönlichkeit Herodots kein Zweifel walten kann. Herodotos (um 484 v. Chr. zu Halikarnassos geboren) ist der Homer der Prosa. Der epische Ton und die dichterische Weltanschauung schlagen in seiner Völkergeschichte, deren Glanzpunkt die Darstellung der Perserkriege ist, stark vor; er läßt der Mythe und dem Märchen noch ihr poetisches Recht angedeihen, und wie sehr er auch nach Treue strebt, so ist seine Geschichte dennoch mehr ein kindlich naives Erzählen, denn eine auf streng kritischer Prüfung des Üeberlieferten beruhende Gliederung der Thatsachen. Das Altertum bezeugte die Achtung, die es vor Herodots Werk hatte, dadurch, daß es den neun Büchern desselben die Namen der Musen vorsetzte, und auch die moderne Kritik hat dem alten Forscher seinen Ehrennamen eines „Vaters der Geschichte“ dankbar bestätigt. Hat doch die geographische und ethnographische Forschung der Neuzeit gar vielfach anerkennen müssen, daß der Alte von Halikarnaß die Zustände der fremden Länder, welche er schildert, mit eigenen Augen geschaut und das Geschaute mit richtiger Beobachtungsgabe wiedergegeben habe. Manches, was im Herodot früher als märchenhaft erschien, hat die moderne Ägyptologie und Assyriologie als wirklich nachgewiesen. Herodot bildet den Übergang von der Mythographie zu der Geschichtschreibung, wie sie uns in der Geschichte (der ersten 21 Jahre) des peloponnesischen Krieges (acht Bücher) von Thukydides als vollendete historische Kunst vor Augen tritt.[65]) Thukydides (geb. 471 (?) zu Athen, philosophisch gebildet, als Staatsmann und Feldherr thätig) soll durch die Bewunderung Herodots, welchen er als Knabe an einem Nationalfeste zu Olympia unter dem Zujauchzen der Hellenen einen Teil seines Geschichtewerkes vorlesen hörte, zur Geschichtschreibung angeregt worden sein. Die Herodotsche Naivetät hat aber bei ihm schon einem vollständig organisch gegliederten Pragmatismus Platz gemacht. Man sieht es seinem Werke leicht an, daß es von einem Manne herrührt, dem durch genaue Bekanntschaft mit den menschlichen Verhältnissen überhaupt und dem politischen Getriebe insbesondere, sowie durch Beteiligung an den Staatsgeschäften die Illusionen frühzeitig abhanden gekommen waren und der also den Verlauf der Geschichte nicht, wie Herodot, dem Walten der Gottheit, sondern vielmehr der Wechselwirkung der menschlichen Leidenschaften zuschreiben mußte. Gründlichkeit der Forschung, Gediegenheit des Urteils, Kraft der Darstellung, Schwung der Gedanken und Plastik der Charakteristik berechtigen den Thukydides, für alle Zeit ein Muster der Geschichtschreibung zu sein, und bei ihm vornehmlich zeigt sich, was die Historiker der Alten so groß erscheinen läßt, daß sie nämlich von

ihrem heimatlichen Staatsleben ausgingen, alles auf dasselbe bezogen und so ihr Vaterland und Volk gleichsam zum Zentrum der Welt machten. Das Werk des Thukydides über den peloponnesischen Krieg, d. h. die Geschichte seiner Zeit, ward fortgesetzt durch Xenophon (geb. 444?), einen vielseitigen Schriftsteller, der, auch im philosophischen und ökonomischen Fache thätig, seinen Meister Sokrates so lebenswahr und liebenswürdig geschildert hat (Denkwürdigkeiten [ἀπομνημονεύματα] des Sokrates). Die Höhe des Thukydides erreicht er jedoch bei weitem nicht, und man hat nicht unrichtig gesagt, er verhalte sich in der historischen Kunst zu diesem Meister, wie sich in der dramatischen Euripides zum Sophokles verhält. Das Gefällige herrscht bei ihm vor, die Tragweite des staatsmännischen Blickes seines Vorgängers, sowie die plastische Bestimmtheit von dessen Gestalten fehlt; dagegen ist seine Darstellung äußerst anmutig und einfach schön, was seine Fortsetzung des Thukydides (Ἑλληνικά) und seine Geschichte des Rückzugs der 10,000 Mann griechischer Hilfstruppen in dem Kriege des jüngeren Kyros gegen Artaxerxes (Ἀνάβασις) mit zu den gelesensten Geschichtewerken des Altertums stellt. Schwächer ist seine Kyropädie (Κύρου παιδεία), eine Art historisch-pädagogischen Romans.

Ein leidiges Zurücksinken der Geschichtschreibung in die Mythographie bezeichnet Ktesias, der eine Geschichte Indiens und Persiens schrieb, und mit Philistos, Theopompos und Ephoros begann die rhetorisierende Manier in der Historiographie und zugleich das Vertauschen des nationalen Bodens mit dem Felde der Universalgeschichte, was eine Folge des Zerfalls des griechischen Staatslebens war. Die Züge und Thaten Alexanders des Großen eröffneten derartigen Bestrebungen neue Bahnen, welche besonders von den Historikern Kallisthenes, Herakleides, Anaximenes, Hieronymos, Klitarchos, Marsyas, Diodotos, Eumenes, Duris, Nymphis, Hekatäos, Berosos, Manethos, Timäos, Phylarchos verfolgt wurden. Diese und andere Geschichtschreiber ihrer Art sind nur spärlichen Fragmenten nach bekannt. Mit der Ausbreitung der Römerherrschaft über Hellas verschwand der griechische Geist immer mehr, wie aus der Litteratur überhaupt, so auch aus der Geschichtschreibung. Die Universalhistorie nahm den Platz der nationalen entschieden ein, und da die römische Geschichte allmählich Weltgeschichte zu werden begann, so wurde Rom zunächst Mittelpunkt der Historiographie, wie in der Allgemeinen Geschichte (ἱστορία καθολική) des Polybios aus Megalopolis (geb. um 210 bis 200 v. Chr.), von deren 40 Büchern uns jedoch leider nur die fünf ersten vollständig erhalten sind. Polybios ist durchaus gediegener Pragmatiker und gewissenhafter Chronolog, um dieser Eigenschaften willen einer der Hauptquellenautoren für die Geschichte des Altertums. Viel niedriger stehen Diodoros aus Sizilien, Zeitgenosse des Cäsar, und Dionysios aus Halikarnassos (um 66 v. Chr.), ebenfalls mit der römischen Geschichte beschäftigt. Der gelehrte Jude Flavius Josephus (geb. 37 n. Chr.) lieferte in griechischer Sprache wichtige Werke über die Altertümer und über den Untergang seines Volkes (Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία, Ἰουδαϊκὴ ἱστορία.) An die bessere Zeit der griechischen Geschichtschreibung erinnert Plutarchos aus Chäroneia (50—120 n. Chr.) durch sein berühmtes Werk Vergleichende Biographien (βίοι παράλληλοι), das ihn auch in der modernen Welt zu einem der populärsten Erzähler gemacht hat, aber freilich der Rhetorik einen die geschichtliche Wahrhaftigkeit und Genauigkeit häufig beeinträchtigenden Einfluß gestattet. Nach ihm trat ein immer rascheres Sinken des historischen Stils ein; so in des Flavios Arrianos (geb. um 124 n. Chr.) Geschichte Alexanders, so in des

Appianos Römischer Geschichte, die übrigens für einige Partien derselben Hauptquelle ist, weil die von Appian benützten Historiker verloren gegangen, wie auch das historisch-archäologische Werk des *Pausanias* (wahrscheinlich um 170 oder 180 n. Chr.) über Griechenland, *Rundreise* (περιήγησις Ἑλλάδος), mit der gehörigen Vorsicht gebraucht, manchen schätzenswerten Nachweis zu geben vermag. Als der letzte beachtenswerte griechische Geschichtschreiber vor dem Eintritt der byzantinisch-christlichen Zeit ist zu betrachten *Herodianos* (170—240), welcher in acht Büchern die römische Geschichte vom Tode des Mark Aurel an bis zur Zeit Gordians III. schrieb. Von größter Wichtigkeit für die Kaiserzeit würde des etwas älteren Cassius *Dion* (um 155) *Römische Geschichte* (ἱστορία ῥωμαϊκή) sein, wenn von den 80 Büchern dieser römischen Geschichte mehr erhalten wäre als Bruchstücke und von einem unfähigen byzantinischen Mönche verfertigte Auszüge, die an Genauigkeit, Zuverlässigkeit und gesundem Urteil schweren Mangel leiden.

Ein Staatsleben, wie es das hellenische in seiner Blütezeit war, mußte notwendig auf politische Beredsamkeit einen hohen Wert legen. Die fortwährende Reibung der Parteien, die republikanische Gewohnheit, alles den Staat und die Rechtspflege Betreffende auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machten die Aneignung eines schlagfertigen, dem griechischen Schönheitssinn entsprechenden freien Vortrags für jeden, der sich an der Lenkung der Staatsgeschäfte beteiligen wollte, zu einer unbedingten Notwendigkeit. Die Entwickelung des Redetalents wurde zu Athen in die Sphäre der Kunst erhoben (*Rhetorik*) und vornehmlich in den Schulen der Sophisten gelehrt. Solche Rhetoriker waren *Protagoras* und *Gorgias* (427 v. Chr.), deren Stellung, Thun und Treiben man vielleicht am besten kennzeichnet, wenn man sie mit advokatischen und publizistischen Rabulisten unserer eigenen Zeit vergleicht. Denn wie diese, hatten es auch jene in der grundsatz-, ehr- und schamlosen Gaukelei und Taschenspielerei mit Wort und Feder glücklich so weit gebracht, daß sie heute in den Kot traten, was sie gestern zu den Sternen erhoben hatten, oder umgekehrt, und daß sie im Handumdrehen aus weiß schwarz und aus schwarz weiß machten. Von edlerem Schlage waren die eigentlichen attischen Staats-, Gerichts- und Schulredner *Antiphon* (479—411), *Andokides* (467—391), *Lysias* (458—378), *Isäos* (420—348), *Lykurgos* der Athener (404—323) und *Isokrates* (436—338). Unter den 21 auf uns gekommenen Reden des Letztgenannten sind der *Panegyrikos*, worin die Hellenen zur Eintracht ermahnt wurden, und die Preisrede auf Athen, *Panathenaikos*, die berühmtesten. Aber man merkt doch sofort, daß man es nicht mit einem geborenen Redner, sondern mit einem künstlich gebildeten Rhetor zu thun hat, nicht mit gehaltenen, sondern mit geschriebenen Reden, welche ungeachtet ihres feingedrechselten Periodenbaus, ihrer Rundung und ihres Schmuckreichtums nach der Schule schmecken, ermüden und erkälten.

Ganz anders ist die Wirkung der aus dem Altertum herabgekommenen Reden des *Demosthenes* (geb. 383 oder 381 v. Chr.). Man zählt deren 61 auf, allein es sind unechte darunter gemischt. Demosthenes war anerkannt der größte Redner der antiken Welt, und er war mehr als ein großer Redner, er war ein großer Mann im Voll- und Hochsinn des Wortes, ein Prinzipienmann edelsten Schlages, ein Patriot von lauterster Tugend, der letzte große Staatsmann Athens. Seine ganze Erscheinung kann uns veranschaulichen, was es heißen will, wenn man von einem „antiken Charakter“ spricht. Das auszeichnende Merkmal der demosthenischen Reden ist, daß sie gar nicht

rhetorisch, d. h. nicht gekünstelt sind. Es ist allerdings große Kunst in ihnen, größte Kunst; aber die Kunst hat in diesen Meister- und Musterreden jenen Grad von Vollendung erreicht, wo sie wieder zur Natur wird. Schlicht, sachgemäß und sachkundig fließen sie dahin, vornehm im besten Sinne und doch zugleich ganz volksmäßig, durch das Stahlband einer unbeugsamen und unbeirrbaren Logik zusammengehalten, einschneidend und durchschlagend wie das beste Schwert, welches jemals gezogen wurde. Was aber die außerordentliche Wirkung, die sie noch jetzt hervorbringen, vor allem erklärt, ist, daß sie durchweg fühlbar machen, in der Person ihres Urhebers sei großes Genie mit einem großen Charakter unlöslich verbunden, Talent und Kunst seien hier auf sittliche Kraft unentwegt basiert gewesen. Im Frühjahr 351 ist Demosthenes zuerst mit ganzer Entschiedenheit an die große Aufgabe seines Lebens herangetreten und hat seine weltgeschichtliche Rolle eröffnet, indem er die erste seiner Philippiken, die erste jener herrlichen Reden hielt, welche die Rettung von Athen und Hellas vor den Eroberungs- und Unterjochungsplänen des makedonischen Philippos zum Zweck hatten. Nachdem der ganze heldische Kampf seines Lebens als erfolglos sich herausgestellt hatte, nachdem, wie es gewöhnlich, wenn nicht immer, in der Welt geschieht, Vernunft und Recht der Gewissenlosigkeit, Schurkerei und Gewalt erlegen waren, entzog sich Demosthenes im Jahre 322 im Tempel des Poseidon auf Kalauria durch freiwilligen Tod der Schmach der Hinmordung oder der in seinen Augen noch größeren der Begnadigung durch den makedonischen Tyrannen Antipater. Gegen Demosthenes war als Redner-Intrigant bekanntlich insbesondere der an König Philipp verkaufte Äschines thätig gewesen, ein begabter Schuft, ein Mensch, welcher ganz das Zeug hatte, unter den sogenannten „Realpolitikern" der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine führende und einträgliche Rolle zu spielen. Den Demetrios Phalereus († 283) haben die Alten als den letzten Träger „attischer" Beredsamkeit bezeichnet.

Demosthenes.
Marmorbüste im Brit. Museum, London.
Nach Photographie.

Nachblüte der griechischen Litteratur.

Mit dem Übergange Griechenlands in das makedonische Weltreich hörte Athen auf, die bevorrechtete Heimat der Wissenschaft und Kunst zu sein, und die geistige

Thätigkeit konzentrierte sich vornehmlich in Alexandria, wo die Ptolemäer, welche sich von der Hinterlassenschaft Alexanders des Großen Ägypten angeeignet hatten, der Gelehrsamkeit eine sichere Stätte bereiteten und ihr in einer sehr reichen Bibliothek, die über 700000 Rollen enthalten haben soll, erwünschte Hilfsmittel darboten.[66]) Ich sage der Gelehrsamkeit, denn diese war jetzt an die Stelle der Hervorbringung getreten. Das Schaffen hatte aufgehört, das Kritisieren, Einregistrieren, Kommentieren begann. Die Dichtkunst, wo sie sich regte, war entweder eine gelehrte und ängstliche Nachkünstelung der großen Werke früherer Zeit, oder sie wurde durch den Versuch, orientalische und hellenische Elemente zu verbinden, zu einem unerquicklichen Mischmasch.

In der ersteren Richtung hinterlassen nur wenige der alexandrinischen Poeten einen günstigen Eindruck, unter ihnen vornehmlich der Epiker Apollonios der Rhodier (240 v. Chr.), der in seinem Heldengedichte Die Argonautenfahrt (Ἀργοναυτικά) mit Geschmack und Geist homerische Einfachheit anstrebte. Einzelheiten gelangen ihm ganz gut, allein dem Ganzen fehlt Einheit und eine durchgreifende Grundidee. Auch er legt, wie alle diese Alexandriner, seine Gelehrsamkeit gern an den Tag, jedoch mit mehr Geschick als die übrigen. Neben und nach Apollonios werden als Epiker genannt Euphorion aus Chalkis, Rhianos aus Kreta, Musäos aus Ephesos u. a. Im byzantinischen Zeitalter flackerte die Flamme epischer Begeisterung noch einmal auf und erzeugte einige Dichtungen, welche einer besseren Periode würdig waren. So das Heldengedicht Die Fahrten des Dionysos (Διονυσιακά) von Nonnos aus Pannopolis (verm. um 400 n. Chr.), und das erotisch-epische Gedicht Hero und Leandros von dem Grammatiker Musäos d. j. (wahrsch. um 500), ein echter Edelstein, der aus der christlichen Zeit noch einmal das volle Licht hellenischer Schönheit hervorblitzt. Dagegen sind die epischen Arbeiten des Kointos (Quintus) aus Smyrna (um 470 n. Chr.) und des Koluthos von Lykopolis (um 500) nur dürre und langweilige Nachahmungen Homers.

Früher schon hatte die erzählende Poesie sich im Märchen und Roman neue Formen gesucht; denn selbst das faltenreiche Gewand des Hexameters war der ins Weite und Breite strebenden Zeit nicht mehr bequem genug. Dazu kamen die Einflüsse orientalischer Dichtung und Mystik, welche sich ja auch im Neuplatonismus wirksam zeigten, in diesem letzten, verzweifelten und mißlungenen Versuch der griechischen Philosophie, den eingetretenen Bruch zwischen Geist und Natur, die dem echten Hellenentum noch unbekannten, jetzt aber schroff sich darstellenden Gegensätze von Subjekt und Objekt, Mensch und Gott, zu überwinden. In der griechischen Märchen- und Romandichtung erscheinen die letzten spärlichen Reste der verschwundenen bessern Poesie, vereinigt schon mit den unklaren, gärenden Elementen einer anbrechenden neuen Zeit.[67]) Die Liebe, bald krankhaft empfindsam, bald grob sinnlich geschildert, wird Hauptgegenstand der Darstellung. So in den milesischen Märchen, welche Aristides aus Milet aufgebracht haben soll; so in den Liebesgeschichten des Parthenios von Nikäa (um 50 v. Chr.), in den zotigen Verwandlungen des Lukios von Paträ und in den romanhaften Reiseschildereien des Antonios Diogenes, wie des Syrers Jamblichos (im 2. Jahrh. n. Chr.). Zur Romanschreibung edleren Stils hatte schon Xenophon durch seine Kyropädie die Bahn gebrochen. Indessen fand der Roman erst im 4. Jahrhundert n. Chr. begabtere Pfleger. Der vorzüglichste darunter war Heliodoros aus Emesa, Bischof zu Trikka in Thessalien (gegen das Ende des 4. Jahrhunderts), dessen Äthiopische

Geschichten (Αἰθιοπικά) gewissermaßen als der Grundstock der Romanlitteratur anzusehen sind, welche in der modernen Welt so außerordentlich einflußreich geworden ist. Sittlicher Adel zeichnet den Inhalt, Klarheit und Anmut die Form dieses Musterwerkes aus. Die Gattung des Hirtenromans wurde durch den Verfasser des Romans Daphnis und Chloe, als welcher, wahrscheinlich irrtümlich, ein gewisser Longos (um 400 n. Chr.) genannt wird, in die Litteratur eingeführt. Unbedeutendere Romanschreiber waren Achilleus Tatios, Xenophon aus Ephesus, Chariton aus Aphrodisias, der Ägypter Aumathios oder Eustathios u. a. Eine Nebenart des Romans bildeten die Erotischen Briefe, welche für die Sittengeschichte jener Zeit wertvoll sind; Alkiphron (um 150 n. Chr.) und sein späterer Nachahmer Aristänetos haben solche Liebesbriefe verfaßt.

Die Unterhaltungslitteratur hatte inzwischen angefangen, auch ernstere Dinge in ihren Bereich zu ziehen und besonders philosophische Doktrinen dem großen Publikum mundgerecht zu machen. Schriftstellerei dieser Art wurde von den Sophisten geübt, deren polygraphische Bestrebungen man füglich als die Journalistik des Altertums bezeichnen kann. Der aus den besten Zeiten von Hellas herstammende, später aber unendlich vervielfachte Brauch, Geistesprodukte öffentlich vorzulesen, mußte dieser Publizistik die mangelnde Presse ersetzen. Witzige Kritik der religiösen und philosophischen Vorstellungen, satirische Zeichnung der zeitgenössischen Lebens- und Geistesrichtungen, vermischt mit abenteuerlichen Geschichten und mit Schmutzereien, bildeten den Inhalt dieser Schriftstellerei, der sich den Regeln einer glatten Rhetorik gemäß formte. Die Anzahl derartiger Publizisten war sehr groß, besonders zu der Zeit, als die griechische Litteratur unter dem aufmunternden Schutze gebildeter römischer Kaiser, wie des Hadrian und der beiden Antonine, einen milden Spätsommer erlebte. Jedoch ragt aus dem Schwarme der späteren Sophisten nur Lukianos aus Samosata in Syrien (verm. geb. 117 oder 120 n. Chr.) ehrenvoll hervor. Lukianos war ein wahrhaft genialer Mensch und eines besseren Zeitalters würdig; seine zahlreichen Schriften, Essays des verschiedenartigsten Inhalts, offenbaren eine große Frische, Beweglichkeit und Schärfe des Geistes und übersprudeln von Witz und Bosheit, sein Stil ist rein und geglättet, ohne affektiert zu sein. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit des köstlichen Spötters weiß ich in Kürze nur damit zu charakterisieren, daß ich ihn den Voltaire seiner Zeit nenne, weil er geistvoll und witzig wie keiner seiner Zeitgenossen den Zersetzungsprozeß der antiken Gesellschaft aufzeigt.[68])

Damit sei die Übersicht der hellenischen Litteratur beschlossen. Was die Schriftstellerei der mittelalterlich-byzantinischen Zeit angeht, so werde ich die nötigen Notizen der Besprechung der neugriechischen Litteratur einleitend vorausschicken.

Rom.

Die Litteratur der Römer[69]) ist keine naturwüchsige, sondern nur ein abgeblaßter Widerschein der griechischen. Auch eine Fortsetzung der griechischen könnte man die römische Litteratur nennen; denn Rom fing die erbleichenden Strahlen der hellenischen Schönheitsonne auf, um sie, wenn auch mit verminderter Helle und Glut, über Italien und Europa leuchten zu lassen, als sie in Hellas längst untergegangen war. Zwischen der mythischen Geschichte Roms und seiner Litteratur existiert kein Zusammenhang. Die römische Litteratur ist daher nicht national, sie hat sich nicht auf der volksmäßigen Basis eines einheimischen Heroentums aufgebaut wie die griechische, weswegen sie auch nie Volkssache geworden, sondern stets mehr ein bloßer Luxusartikel geblieben ist, ein Spielzeug in den Händen der Vornehmen und Reichen, während der Dauer der Republik ohne Geltung, zur Kaiserzeit eine höfische Kunst. Die Römer waren kein künstlerisches, sondern ein durch und durch politisches Volk. Die Idee des Staates verschlang bei ihnen alle übrigen, und in der unbedingten, bewußten Geltendmachung dieser Idee, von welcher das Streben nach Weltherrschaft nur eine logische Konsequenz war, erscheint Rom nicht nur äußerlich groß, sondern gewissermaßen auch poetisch, wie denn Vergil an einer bekannten Stelle seiner Äneis die stolze Mission des Römertums in unsterblichen Worten ausgesprochen hat:

„Andere werden die atmenden Erz' anmutiger glätten,
Werden, ich weiß, anbilden lebendige Züge dem Marmor,
Werden beredsamer sein vor Gericht und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab und der Stern' Aufgänge verkünden:
Du sei, Römer, bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten!
Solcherlei Kunst sei dein; dann friedliche Sitte zu ordnen,
Wer sich ergab, zu verschonen, und Trotzige niederzukämpfen!"

(Aen. VI, 847—853.)

Indem sich aber alle Kräfte anspannten, um den römischen Begriff vom Staat zu verwirklichen, mußte die Geistesthätigkeit der Römer eine ausschließlich praktische Richtung nehmen, welche die Entwickelung eines künstlerischen Bewußtseins, wie es die Hellenen durchdrang, von vornherein abschnitt. Der Römer wurde von Kindheit an streng und hart für den Pragmatismus seines Volkes erzogen, welcher der Phantasie nur insofern ein Recht einräumte, als sie eine eroberungsdurstige war. Eine eigentümliche Mythologie und eine selbständige Heroensage besaßen die Römer nicht oder wenigstens kamen sie nicht dazu, die Anfänge von beiden im nationalen Geiste zu entwickeln. Die Religion war bei ihnen eine Sache der Staatspraxis, die sich gegen die verschiedensten Kultusformen gleich tolerant bewies, und sie adoptierten die hellenische Mythologie, wie sie das griechische Alphabet adoptierten; jene, wie dieses, erschien ihnen zweckdienlich. Als sodann bei steigender Macht und Sittenverfeinerung auch der Trieb nach geistigem Genuß sich einfand und Dichter aufstanden, mochten diesen die etwas zweideutigen Anfänge des Römertums doch gar zu roh und unschön erscheinen, verglichen mit der herrlichen Heldensage der Griechen, und so suchten sie diese ohne weiteres in Rom einzubürgern, um so mehr, da sie mit praktischem Blick erkannten, es sei beim

Mangel homerischer Schöpferkraft, welche sie schlechterdings nicht besaßen, durchaus unmöglich, aus den italischen Zuständen etwas Rechtes zu machen. Unfähig, der Kultur eine nationale Grundlage und Gestaltung zu geben, wie sie die Hellenen in ihrem Epos besaßen, bemächtigte man sich der griechischen Bildung, wie man sich der griechischen Kunstschätze bemächtigte, als einer guten Beute und verwandte sie zum Schmucke des geselligen Lebens.

In die Masse drang diese Bildung und ihr Produkt, die römische Litteratur, niemals. Wie ihr griechisches Muster als Modeartikel in Rom eingeführt wurde — und zwar zum großen Verdruß und trotz der Abwehr der Vertreter echter Römergesinnung — so blieb auch die römische Poesie stets Sache der feinen Welt und Lebensart, eine geistige Feinschmeckerei, welche dem eigentlichen Volke den angestammten Geschmack an der groben Kost der Tierhetzen und Gladiatorenkämpfe nicht verleiden konnte. Ein sophokleisches Trauerspiel war in Hellas ein Nationalgenuß, an dem alle Klassen der Gesellschaft teilnahmen, in Rom aber wurde alle höhere Dichtung nur von den exklusiven Kreisen genossen; in Griechenland hatten ein Sokrates, ein Platon und Aristoteles angesichts eines ganzen Volkes ihre philosophische Gedankenwelt erschlossen, bei den Römern aber barg sich die Philosophie in den Villen einsamer Denker. Nur solche Fächer der Wissenschaft und Kunst, welche, wie die Geschichtschreibung und die Jurisprudenz oder die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, mit dem politischen Leben in genauem Zusammenhange standen, oder eine solche Gattung der Poesie, die, wie das lehrhafte Gedicht, der praktischen Tendenz der Römer entsprach, nahmen einen selbständigeren Aufschwung. Im übrigen ist Nachahmung der Charakter der lateinischen Litteratur, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, daß sich die Nachbildung griechischer Vorbilder in den bedeutenderen der römischen Dichter zu einem hohen Grade von Schönheit emporgerungen hat und daß diese Dichter, obwohl sklavische Nachbildner der fremden Formen, vorherrschend von der Idee der weltgebietenden Roma getragen wurden, was einer derselben, Horaz, in dem Wunsche kundgab, der Sonnengott möchte nie Größeres schauen können als Rom.

Der Sonnengott hätte aber auf seiner Bahn unschwer Besseres, Edleres, wahrhaft Größeres schauen können, als es die Welträuberhöhle Rom gewesen ist. Der Grundstock des Römertums war und blieb die Roheit. Darum hat die aus Griechenland mit anderem Raub importierte Bildung auf die Römer nicht veredelnd, sondern nur entsittlichend gewirkt. Im übrigen wird der schulzopfige Afterglaube an die Römergröße mehr und mehr als solcher erkannt und gewertet. Hat doch ein eifrigster Bewunderer der „Römertugenden“, hat doch Niebuhr selbst sich nicht enthalten können, zu sagen, daß in Rom „von den ältesten Zeiten her die furchtbarsten Laster herrschten, unersättliche Herrschsucht, gewissenlose Verachtung des fremden Rechts, gefühllose Gleichgiltigkeit gegen fremde Leiden, Geiz, Raubsucht und eine ständische Absonderung, aus der nicht allein gegen den Sklaven oder den Fremden, sondern auch gegen den Mitbürger oft unmenschliche Verstockung eintrat.“

Doch war es ebenfalls Horaz, welcher, echt römisch, auch die Dichtkunst ausdrücklich auf das Nützlichkeitsprinzip zurückführte und den „gelinden Wahnsinn“, als welchen er die Poesie bezeichnete, damit entschuldigte, daß denn doch die von demselben Besessenen, die Dichter, nicht nur harmlose, sondern auch nützliche Mitglieder der Staatsgesellschaft seien.

> Wie viel Herrliches werde bewirkt durch diesen gelinden
> Wahnsinn, höre die Gründe! Es ist wohl selten des Dichters

Geist habsüchtig, er liebt nur Verse, für Verse erglüht er,
Güterverlust, Brandschaden, Entlaufen der Sklaven belacht er;
Nie den Genossen und nie Unmündigen, die ihm vertraut sind,
Sinnet er Trug; er nährt sich von Hülsengewächsen und Schwarzbrot.
Ist er zum Krieg untüchtig und träge, so nützt er der Stadt doch,
Wenn du gestehst, daß oft durch Kleines gedeihe das Große.
Früh schon bildet der Dichter des zarten und stammelnden Knaben
Mund und wendet das Ohr ihm weg von der Rede des Pöbels.
Bald wirkt mächtig er ein aufs Herz, durch freundliche Lehren
Störrigen Sinn umwandelnd und Zorn austilgend und Mißgunst,
Edle Thaten erzählt er und stellet den Folgegeschlechtern
Leuchtendes Beispiel auf, Schwermütige tröstend und Arme.
Wer wohl lehrte die Knaben und rein aufblühende Jungfraun
Fromme Gebete, wofern nicht schenkte den Dichter die Muse?"
(Epist. II, 1, 118 ff.)

Die römische Poesie.

In der ersten Periode derselben treffen wir noch eine nationale Regung in den Festgesängen einheimischer Liturgie, welche in dem rohen „saturnischen" Versmaß von dem Kollegium der arvalischen und salischen Priester (fratres Arvales, Salii, daher carmina Saliaria) vorgetragen und mit Musik und Tanz begleitet wurden. Dergleichen Festlieder gaben dann den Keim ab zu mimischen Darstellungen, zu dramatischen Stegreifspielen (Hochzeitspielen, carmina fescennina, schlüpfrigen Inhalts) und zu idyllischen Wechselgesängen (carmina amoebaea), in welchen übrigens Witz und Spott die Hauptrolle spielten.

Die Fescenninen sollen nach der südetruskischen Stadt Fescennium genannt sein. Horaz erzählt die Entstehung der volksmäßigen Lieder und Spiele, giebt aber auch an, wie die natürliche Entwickelung einer nationalen Komödie, deren Anfänge in den Fescenninen gegeben war, unterdrückt wurde (Epist. II, 1, 139):

„Wackere Bauern einst, bei wenigem froh und zufrieden,
War in den Scheunen die Frucht und erlabten an festlichem Tag sie
Körper und Geist, der Mühsal trug, stets hoffend ihr Ende,
Brachten der Tellus zum Opfer ein Schwein und Milch dem Silvanus,
Blumen und Wein dem an flüchtige Zeit uns mahnenden Schutzgeist.
Hier nun bildete sich fescennischer kecker Gesang aus,
Welcher in wechselnden Versen ergoß derb klingende Schmähung.
Jährlich erneute sich, willkommen dem Volke, das freie,
Heitere Spiel, bis beißender wurde der Scherz und, in offene
Wut ausartend, sich frech eindrängte in edle Häuser,
Straflos drohend. Es fühlten den Schmerz die vom Zahne der Schmähsucht
Blutig Verletzten, das gleiche Geschick auch fürchteten andre,
Die er verschont noch hatte; doch bald war strenges Gesetz da,
Das Schmählieder verbot und bedrohte mit peinlicher Strafe.
Schnell nun stimmten den Ton sie um und die Furcht vor dem Stocke
Lehrte sie harmlos scherzen."

Noch mehr wurde diese Mimik entwickelt in den Atellanen, so genannt nach der oskischen Stadt Atella in Kampanien. Diese Atellanen waren volkstümliche Possen-

spiele, etwas züchtiger gehalten als die Fescenninen und ganz geeignet, einem nationalen Drama zum Fundamente zu dienen, da sich der pragmatische Römersinn von allen Dichtarten die dramatische noch am meisten gefallen lassen konnte.

Allein ein ungünstiges Geschick wollte, daß die gebildeteren Römer sich von den Anfängen einheimischer Poesie entschieden abwandten, sobald sie mit der griechischen bekannt wurden, und alles Heil in die Nachahmung der letzteren setzten.

Ganz unbefangen berichtet Horaz in seiner vorhin citierten Epistel (156 fg.), daß das besiegte Hellas die Siegerin Roma bezwungen habe:

„Hellas, bezwungen, bezwang den an Bildung dürftigen Sieger,
Tragend in Latiums rauhere Flur mildwirkende Künste.
So schwand roher saturnischer Vers, und feiner Geschmack trieb
Herbes und Widriges aus; doch zeigten sich lange die Spuren
Früherer Derbheit noch und sind nicht völlig verschwunden.
Denn spät lenkte der Römer den Geist auf griechische Schriften
Und von den punischen Kriegen ausruhend, begann er zu forschen,
Was sich von Sophokles, Thespis und Äschylos ließe benutzen;
Bald auch sucht' er in Latiums Sprache sie würdig zu kleiden."

Mit dem ersten kunstmäßigen Dichter Roms, mit Livius Andronicus (um 270 v. Chr.) erlosch daher die selbständige Entwickelung der römischen Dichtkunst, und das Beispiel des Genannten, der die Odyssee ins Latein übersetzte, nach griechischen Mustern Tragödien und Komödien schrieb (nur wenige Bruchstücke und die Titel von 10 Tragödien sind davon übrig) und also die griechischen Kunstformen nach Rom zu verpflanzen begann, wurde stereotyp. Im September des Jahres 240 v. Chr. brachte Livius Andronicus das erste Drama auf die römische Bühne. Sein Zeitgenosse Cnejus Nävius (um 235 v. Chr.) dichtete ebenfalls griechisch geformte Trauer- und Lustspiele, außerdem ein episches Gedicht, in welchem er die Großthaten der Römer im ersten punischen Kriege verherrlichte. Auch von ihm sind nur Bruchstücke erhalten. Quintus Ennius (geb. 239 v. Chr. zu Rudiä in Kampanien) überflügelte seine beiden Vorgänger an Talent und Ruhm und wurde von den Römern als der eigentliche Vater ihrer Kunstpoesie betrachtet. Er führte den griechischen Hexameter ein und verdrängte so den saturnischen Vers. Er versuchte sich in fast allen Gattungen der Dichtkunst; seine dramatischen Arbeiten scheinen jedoch nur freie Bearbeitungen griechischer Stücke gewesen zu sein. Hochberühmt war er als Epiker (Annalen und Scipio), so daß man ihn den römischen Homer hieß. Der Verlust seiner Werke — (wir besitzen bloß Fragmente) — ist sehr zu bedauern, besonders deshalb, weil sich aus ihnen der Kampf des römischen Nationalgeistes mit den fremden Formen, die ihm aufgedrungen wurden, deutlich hätte nachweisen lassen. Ennius' Schwestersohn Marcus Pacuvius (geb. 218 v. Chr.) und dessen jüngerer Zeitgenosse Lucius Attius (geb. 170 v. Chr.) galten den Römern für ihre vollendetsten Tragiker, der erstere vornehmlich durch Hoheit der Gefühle, der letztere durch Erhabenheit und Schwung der Sprache ausgezeichnet. Die von ihren Werken übrig gebliebenen Bruchstücke zeigen indessen deutlich, daß auch sie über die Nachbildungen griechischer Muster sich nicht zu erheben vermochten. Außer den angeführten Tragikern schrieben noch Tragödien: Marcus Attilius, Titius, Q. T. Cicero (Bruder des berühmten Redners), Cassius, Severus, Lucius Varius, Asinius Pollio, Mäcenas, Julius Cäsar, Augustus, Ovidius Naso.[70])

Die Teilnahme des römischen Publikums an den Erzeugnissen dieser Dramatiker scheint eine Zeit lang ziemlich groß gewesen zu sein; wenigstens setzt die Feststellung gewisser Klassen des Dramas ein lebhaftes Interesse voraus. Schon frühe nämlich schied sich in Rom die dramatische Dichtkunst in zwei bestimmte Arten, wobei griechischer Stoff und griechische Gewandung oder römischer Stoff und römische Gewandung maßgebend waren. Die fabula crepidata (Tragödie) und die fabula palliata (Komödie) hatten die griechische Heldensage und griechisches Leben zum Gegenstande, wogegen die fabula praetextata einen Stoff aus der römischen Geschichte tragisch behandelte und die fabula togata Szenen aus dem römischen Volksleben zum Lustspiel gestaltete.

Römischer Schauspieler, den Prolog sprechend. Aus einem Manuskript der Bibliothek in Mailand.

Die fabula palliata (Komödie) hat bei den Römern von allen dramatischen Gattungen die kunstmäßigste Ausbildung erfahren und zwar durch Plautus und Terentius. T. Maccius Plautus (wahrsch. geb. 254 und gest. 184 v. Chr.) hat sich, obwohl so sehr auf dem Boden der Nachahmung griechischer Vorbilder stehend, daß er — freilich mit ironischer Nebenbeziehung — in mehreren seiner Prologe sich als bloßer Übersetzer darstellt (Plautus barbare vortit), dennoch als einen tüchtigen Poeten erwiesen. Muster scheinen ihm insbesondere Epicharmos und Philemon gewesen zu sein, aber er hat diese Vorbilder augenscheinlich mit genialer Freiheit und Kühnheit behandelt. Der Plan seiner Komödien ist einfach, die Entwickelung rasch, die Charakteristik wahr, sicher und scharf. Seine Sittenschilderung ist von unbefangener Nacktheit und Derbheit, seine Laune unerschöpflich, sein Witz sehr beißend, seine Sprache liebt altertümliche Worte und Wendungen. Der sittliche Zorn über die Ausartung der Sitten blickt überall hinter der Verspottung derselben hervor. Im Altertum wurden dem Plautus hundertunddreißig Stücke zugeschrieben, für echt gelten aber nur folgende zwanzig: Amphitruo, Das Geld für die Esel (Asinaria), Der Goldtopf (Aulularia), Die Kriegsgefangenen (Captivi), Curculio, Casina, Das Kästchen (Cistellaria), Epidicus, Die Bacchiden (Bacchides), Das Hausgespenst (Mostellaria), Die Zwillingsbrüder (Menaechmi), Der Bramarbas (Miles gloriosus), Der Kaufmann (Mercator), Pseudolus, Der Karthager (Poenulus), Der Perser, Der Schiffbruch (Rudens), Stichus, Der Schatz (Trinummus), Der Grobian (Truculentus). Ist Plautus durchaus Volkslustspieldichter, so ist Publius Terentius (mit dem Beinamen Afer, als aus Afrika stammend, gest. 159 v. Chr.) der Schöpfer des höheren Gesellschaftslustspieles. Die Kraft der Erfindung und Gestaltung, welche Plautus auszeichnet, geht ihm ab, weswegen seine Nachbildung griechischer Komödiendichter (hauptsächlich des Menandros) eine viel sklavischere war als die seines Vorgängers; dagegen ist sein Stil gebildeter als der des Plautus, seine Pläne sind durchdachter, seine Verse zierlicher. Seine Stücke zeugen bei dem Mangel urkräftigen Witzes von einem geläuterten Geschmack und geben uns ein treues Bild von dem Leben und Ton der höheren Gesellschaft seiner Zeit. Wir besitzen von seinen Komödien sechs:

Das Mädchen von Andros (Andria), Die Schwiegermutter (Hecyra), Der Selbstpeiniger (Heautontimorumenos), Phormio, Der Eunuch (Eunuchus), Die Brüder (Adelphi). Neben Plautus und Terenz wird Cäcilius Statius in der Comoedia palliata mit Ehren genannt, wie in der Comoedia togata Lucius Afranius. Atellanen, welche Gattung fortwährend in der Gunst des eigentlichen Volkes sich erhielt, dichteten Quintus Novius und Pomponius Bononiensis. Gegen das Ende der republikanischen Zeit wurde auch die dramatische Gattung der Mimen zu Rom durch Gnejus Matius, Decimus Laberius und Publius Syrus in die Sphäre der Kunst erhoben, und es scheint, daß diese Mimen einigermaßen die politische Tendenz der alten attischen Komödie adoptierten. Alle diese Dichter kennen wir übrigens nur den Namen nach, indem wir bloß Titel ihrer Werke und dürftige Bruchstücke derselben besitzen.

Scene aus dem Eunuchus des Terenz. Aus einer Handschrift der Vatikan. Bibliothek in Rom.

Neben dem Drama, welches als eine angenehme Unterhaltung in müßigen Stunden gepflegt wurde, fühlte sich der praktische Römersinn hauptsächlich zur didaktischen Dichtung hingezogen. Es fanden daher schon frühe zwei Arten der Didaktik Bildner und Förderer: die negative, spottende, strafende Lehrdichtung oder die Satire, und die positive, systematische. Die Entstehung der Satire, angeblich im 4. Jahrh. v. Chr. von etruskischen Schauspielern eingeführt in Form eines Singspieles mit Tanz, fällt mit den Anfängen der römischen Litteratur zusammen. Zuerst verstand man nämlich unter Satiren (Saturae, d. i. Mischgedichte; doch leitet man satirae auch ab von Satyris, weil Lustiges und Zotiges, also Satyrhaftes darin vorgebracht wurde) — improvisierte Possen, ähnlich den Fescenninen, jedoch ohne eigentliche dramatische Handlung. Eine wesentliche Veränderung erfuhr diese Gattung durch C. Lucilius (geb. um 180 [?] oder 150 [?] v. Chr.), welcher die Satire zuerst in das Gewand des Hexameters kleidete und sie aus dem Gebiete des Dramas entschieden in das der didaktischen Reflexion hinüberführte, sie also zu dem machte, als was wir die Satire zu nehmen gewohnt sind, nämlich zum Spott- und Strafgedicht. Als solches und mit Anlehnung an griechische Vorbilder ward die Satire von Ennius und Marcus Terentius Varro (geb. um 116 v. Chr.) gehandhabt, vollendete Kunstform aber wurde sie erst durch Horaz. Was Varro betrifft, so ist derselbe in Stoffen und Formen einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Autoren Roms gewesen. Er hat 74 Werke verfaßt, die untergegangen sind, mit Ausnahme von zwei Schriften, von welchen aber auch nur die eine unverstümmelt auf uns gekommen: De lingua latina

(sehr lückenhaft) und Von der Landwirtschaft (Rerum rusticarum libri III, vollständig erhalten). Varro war lyrischer, dramatischer, didaktischer und satirischer Poet. Er schrieb in Versen und in Prosa. Als richtiger Polyhistor hat er Philosophie, Jurisprudenz, Beredsamkeit, Landwirtschaft, Geschichte und Litterargeschichte in den Kreis seiner schriftstellerischen Thätigkeit gezogen, auch an den Kämpfen zwischen Republik und Monarchie auf seiten der ersten als eifriger Publizist sich beteiligt. Was uns von seinen Werken gerettet worden, hat mehr sprach- und sittengeschichtliche als dichterische Bedeutung.

Das nachdenkliche Element des römischen Charakters fand eine ausgezeichnete positiv poetische Gestaltung durch T. Lucretius Carus (verm. 95—55 v. Chr.), welcher in seinem in sechs Bücher geteilten Lehrgedichte Von der Natur der Dinge (de natura rerum) die Philosophie des Epikur darlegt. Lucrez ist durchaus Römer, d. h. er geht mit mannhafter Tapferkeit an den Versuch, die Grundfragen des menschlichen Daseins zu lösen. Sein Werk, welches, entschieden gegen die vulgäre Religion von damals gerichtet, eine naturalistische Weltanschauung lehrt, zeichnet sich, vom ästhetischen Standpunkte betrachtet, durch Kraft der Begeisterung und Macht der Leidenschaft aus. Eine vollständige Verschmelzung der philosophischen und dichterischen Elemente ist ihm jedoch nicht geglückt, weswegen denn auch oft in seinem Gedichte das Hinreißendste und Kühnste dem Trockensten und Langweiligsten unvermittelt zur Seite steht. Als die Stelle, wo Gedanke und Darstellung vollständig und schön sich decken, dürfte, wenn ich recht erwäge, die berühmte im fünften Buch (V. 1160 fg.) zu bezeichnen sein, woselbst vom Ursprung der Religionen gehandelt wird.

Mit dem Untergange der Republik, von wo ab der Hof der Kaiser Mittelpunkt der feinen Lebensart, also auch der zu Rom für einen zugehörigen Teil derselben angesehenen Dichtkunst wurde, brach die Periode der höchsten Eleganz für die Litteratur an. Mehrere Kaiser und ihre Minister waren Dilettanten in Poesie und Schriftstellerei, und die vom Hofe an die Poeten erteilten Gnadengeschenke gaben das Vorbild ab für die modernen Hofdichterpensionen und Lobhudlerabfütterungen. Natürlich zeigt diese hofrätliche Dichtung nichts mehr von der Strenge und Freiheitsliebe des alten Römertums; nur die Idee der Weltherrschaft verleiht, wenn auch in der Person des Kaisers angeschmeichelt, ihr noch einen großartigen Hintergrund. Mit Ausschluß des Dramas, welchem die Hofluft nicht günstig war, gestaltete sich übrigens die Litteratur sehr vielseitig: „Die Erinnerung an die frühere Zeit gab den Stoff eines episch-elegischen, der Genuß einer, wenn auch nicht freien, doch mächtigen und großen Gegenwart den Stoff eines panegyrischen, die Kehrseite dieses mit allem äußeren Lebensglück, mit allem ersinnlichen Luxus geschwängerten Daseins den Stoff eines satirischen, und die Notwendigkeit, sich auf sich selbst zu beschränken, in sich selbst und in der rein persönlichen Liebe eine Befriedigung zu suchen, den Stoff eines idyllischen Gedichtes.“ Die Technik wurde zu einer solchen Vollendung erhoben, daß die Poesie den Schein der Selbständigkeit und Originalität erhielt, obwohl sie fortwährend Kopie der griechischen blieb.

Aus dem Kreise der Dichter des augusteischen Zeitalters tritt uns zuerst Publius Vergilius Maro (geb. 70 zu Andes bei Mantua, gest. 19 v. Chr.) als eine achtunggebietende Erscheinung entgegen. Am größten ist Vergil da, wo er sein römisches Naturell möglichst ungehemmt von fremden Anschauungen walten läßt, d. h. als Didaktiker. Als solcher hat er sein Gedicht Vom Landbau (Georgica, 4 Bücher) geschrieben, worin er mit vollständiger Kenntnis des Gegenstandes und zugleich als wahrhafter Dichter

in reinstem Geschmack und mit reizender Anmut die verschiedenen Lebensbedingungen, Aufgaben und Arbeiten der italischen Landschaft besungen und ein seither unerreichtes didaktisches Musterwerk geliefert hat. Weniger gut steht ihm die idyllische Dichtung (Bucolica, 10 Eklogen) zu Gesichte. Theokrit war hierin sein Vorbild, allein die theokritische Naivetät fehlt ihm gänzlich und seine Idyllien erinnern mit ihrer konventionellen Glätte fortwährend an die höfischen Verhältnisse des Dichters. Es wird ihm aber auch das kleine idyllische Genrebild Das Mörsergericht oder der Kräuterkloß (Moretum) zugeschrieben, und falls er wirklich der Verfasser desselben wäre, was aber doch zweifelhaft, so hätte er dadurch die Fehler seiner Eklogen in erfreulichster Weise gesühnt. Der Hauptaccent wird bei den Dichtungen Vergils herkömmlichermaßen auf sein Heldengedicht Äneis (Aeneis, 12 Bücher) gelegt; aber man thut damit seiner Georgica sehr unrecht. Der Dichter unternahm es, den Römern ein nationales Epos zu geben, in welchem der Trojaner Äneas als angeblicher Stammvater des römischen Volkes verherrlicht werden sollte. Es war ein von vornherein unmögliches Unternehmen; denn wie hätte in Rom zur Zeit des Augustus, wo aller organische Zusammenhang der Bildung mit der ursprünglichen Sage und Mythologie des Landes unwiederbringlich zerrissen war, ein echtes Epos entstehen können? — Statt einer naturwüchsigen Heldendichtung lieferte daher Vergil bei allem Aufwand guten Willens nur eine gemachte, und sein Werk wird noch dazu durch die erzwungene Beziehung auf den Augustus, als den Sprößling des von Äneas abgeleiteten julischen Geschlechtes, getrübt. Schöne Einzelheiten, erhabene, malerische und rührende Stellen finden sich darin in Menge; ich erinnere nur an die Erzählung von dem tragischen Geschicke des Laokoon und seiner Söhne (II, 199—226), an die Schilderung von Trojas und seines Königshauses Untergang (II), an das Wettrennen der Schiffer (V, 114—285), an die Prophezeiung von der Zukunft Roms (VI, 756—888), an die schöne Episode von Nisus und Euryalus (IX, 176—449), an den Heldentod der Camilla (XI, 532—895). Allein an die göttliche Einfalt, Ursprünglichkeit und ruhige Größe Homers, an welchen die Äneis durch Absichtlichkeit ihrer Nachahmung zu ihrem großen Nachteil allerorten erinnert, reicht das Ganze nicht im entferntesten hinan. Es ist ein gelehrtes Werk und war darum auch das Alpha und Omega der Gelehrten, bis die allgemeiner gewordene Bekanntschaft mit Homer solcher übertriebenen Geltung ein Ziel setzte. Daß übrigens Vergil über den eigentlichen Wert seiner Äneis in keiner Selbsttäuschung befangen war, verrät seine testamentarische Verordnung, das noch unveröffentlichte Werk den Flammen zu übergeben.

Hektor erscheint dem Äneas. Aus einer Vergilhandschrift des 4. Jahrh. im Vatikan. (Marche, Les manuscrits. Paris, Maison Quantin.)

Er bewies dadurch eine größere Einsicht in das Wesen der Poesie als die lange Reihe von Männern, welchen das Mittelalter hindurch und bis auf die neuere Zeit herab die Äneis ein Kanon der Dichtkunst gewesen. Man pflegt die Namen dieser Männer, unter denen sich allerdings Geister ersten Ranges befanden, in litterarhistorischen Kompendien als ebenso viele Beweise für die Trefflichkeit des Gedichtes anzuführen, beweist aber damit eben nur, wie lange es angestanden, bis die Wissenschaft des Schönen zur Erkenntnis des Hellenentums endlich durchgedrungen war.

Mit einem weit glücklicheren Erfolg, als dem Vergil bei seiner Verpflanzung der epischen Dichtart der Griechen auf römischen Boden geworden, versuchte Horaz die Einbürgerung griechischer Lyrik in der römischen Litteratur. Das lyrische Gedicht (carmen) der Römer blieb freilich allzeit ein abgeschwächtes Echo der volltönenderen hellenischen Lyrik; aber die Stimme dieses Echos rein, umfangreich und kunstvoll gebildet zu haben, bleibt immerhin ein großes Verdienst des Horaz. Die eigentliche Lyrik war bis auf ihn wenig in Rom gepflegt worden; es war nicht römisch, am unmittelbaren Ausdruck des Gefühls sich zu erfreuen, und der lyrische Vorgänger des Horaz, Cajus Valerius Catullus (geb. 87 v. Chr.), hatte es entweder bei der Lateinisierung der episch-lyrischen Gelegenheitsgedichte der Griechen (Hochzeitgedichte) bewenden lassen oder aber bei seinen selbständigen kleinen Gedichten zu sehr nach der oft satirisch zugeschliffenen epigrammatischen Pointe gestrebt, um für einen reinen Lyriker gelten zu können. Indessen ist Catull, wenn nicht ein reiner Lyriker, doch ein wahrer Poet, und seine geistvollen Lieder und Liederchen machen ihn geradezu zum originellsten der römischen Dichter. Seine unverhüllte Sinnlichkeit erscheint im Vergleich mit der raffinierten Lascivität der späteren Zeit so gesund, daß sie keinen gesunden Sinn beleidigen kann. Catulls auf uns gekommene Gedichte — 115 an der Zahl — gehören auch formal zu dem Vollendetsten, was uns von antiker Dichtung gerettet worden. Sein Versbau ist vortrefflich, aus seinen Rhythmen klingt das Schwirren der Pfeile Apolls. In seinem beißenden Spott macht sich noch ein republikanischer Brustton hörbar, welcher gegen den servilen Fistelton der Dichter der Kaiserzeit wohlthuend absticht. Endlich finden sich in seinen Gedichten dem Naturleben abgelauschte Züge von wahrhaft köstlicher Wahrheit, Treue und Frische.

Welche reizende Naturmalerei z. B. in der nachstehenden Schilderung einer Morgenfrühe am Meeresstrande (Carm. 64, v. 270 seq.):

„Jetzt, wie des ruhigen Meers Flutplan mit dem Atem der Frühe
Zephyrus leicht anschauernd hinauslockt hüpfende Wellen,
Wann an der wandernden Sonne Gezelt Aurora emporsteigt;
Die anfangs schlafträge, gedrängt vom säuselnden Luftzug,
Seewärts gehn, leis rauschend, es hallt wie heimlich Gekicher;
Aber der Wind schwillt an, schon rollen sie höher und höher
Und bald fernhin sprühn die entschwimmenden unter dem Glührot;
So war's," u. s. w.

(Die Übersetzung ist von Theodor Heyse, dessen verdeutschter Catull (1855) zu den Übersetzungsmeisterwerken unserer Sprache gehört.)

Weniger Ursprünglichkeit des Talentes als Catull, aber mehr Umfang und weltmännische Entwickelung der angeborenen Gaben besaß Quintus Horatius Flaccus (zu Venusia in Apulien am 8. Dezember 65 geboren und in Rom am 27. November 8 v. Chr. gestorben). Horaz war der Dichter, welcher es zuerst unternahm, die römische Leier hochtönende lyrische Weisen zu lehren. Wir besitzen von ihm eine ziemlich reiche

Sammlung poetischer Werke: 4 Bücher Oden, 1 Buch Epoden, das säkularische Festlied (Carmen saeculare), 2 Bücher Satiren (Sermones), 2 Bücher Episteln (Epistolae) und die Epistel an die Pisonen (Ars poëtica). Als Lyriker ahmte er unter den Hellenen insbesondere Sappho, Alkäos und Pindar nach; aus dieser Nachahmung aber und dem ersichtlichen Bestreben, den ausländischen Formen und Wendungen einen römischen Inhalt zu verleihen, ergab sich, da der Gegensatz der beiden Elemente keineswegs überwunden ward, ein unerquickliches Hinüber- und Herübertasten, und all seiner Meisterschaft in der Technik zum Trotz vermochte Horaz die weite und tiefe Kluft zwischen Hellenentum und Römertum doch nicht auszufüllen. In seinen glücklichsten lyrischen Stimmungen jedoch läßt er den Leser das Vorhandensein dieser Kluft ob dem bezaubernden Takte seiner klangvollen Rhythmen auf Augenblicke vergessen und weiß sogar das Herz mit den Gluten der Begeisterung anzuflammen.

So z. B. in den viel citierten Strophen, womit die dritte Ode des dritten Buches anhebt:

„Wer treu im Dienst des Rechts und der Pflicht beharrt,
Den bringt des Pöbels schnöde Begehrlichkeit
Nicht aus der Fassung, nicht des Zwingherrn
Drohende Miene, noch auch die Windsbraut,

Die zornig herrscht im Meere von Adria,
Noch des gewalt'gen Jupiters Donnerkeil;
Und stürzte selbst die Welt ein — furchtlos
Ließ' er sich unter dem Schutt begraben."
(Mähly.)

Horaz. Römische Bronzemedaille.
(Nach Duruy, Histoire des Romains.)

Am liebenswürdigsten und, wenn man will, am größten ist er indessen in seinen Satiren und Episteln, wo er sich in seinem allerliebsten Epikuräismus völlig gehen lassen kann. Die Satire ist die einzige, ganz selbständige römische Dichtart, und Horaz hat sie als Meister gehandhabt, weniger mit dem scharfen Messer des Zornes in die gesellschaftlichen Schäden hineinschneidend, als vielmehr dieselben mit den hundert Nadelspitzen der Ironie prickelnd, stets gehalten, maßvoll, lächelnd, aber bei aller Artigkeit und Bonhomie dennoch die Leidenschaften und Lächerlichkeiten der Menschen mit unvergänglicher Wahrheit zeichnend. In den Episteln predigt er ein Justemilieu des Empfindens und Wollens, welches allein zu wahrem und dauerndem Lebensgenuß verhelfe und dessen Regeln sich in der Maxime „Nil admirari" zusammenfassen.

„Nichts bestaunen, Numicius, ist vorzüglich geeignet,
Ja wohl einzig, das Glück zu verleihn und fest zu bewahren."
(Epist. I, 6, 1—2.)

Das scheint freilich ein sehr philisterhafter Grundsatz; allein es läßt sich begreifen, wie ein genüßlicher Poet in einer Zeit der hereinbrechenden Sklaverei und des sittlichen Verderbens sein Ziel darin finden konnte. Was bleibt einem gebildeten Geiste, der den Untergang alles wahrhaft Großen mit ansehen muß, anderes übrig als epikuräisch-gleichmütige Ironie oder der Tod? Horaz hatte aber nichts von einem Cato an sich und liebte das Leben sehr; er behalf sich also mit der Ironie, daneben mit altem Wein

und jungen Mädchen und wußte über die beiden letztgenannten Artikel mit ebenso feiner Kennerschaft zu urteilen, mit welcher er in seiner Epistel an die Pisonen über Poesie und Poeten urteilt.

Auch außerdem bewährt sich Horaz als verständiger Kunstrichter, und er hat z. B. das Verhältnis der römischen Nachahmung griechischer Muster im allgemeinen trefflich gezeichnet, wenn er (Carm. IV. 2) über die Nachahmung Pindars im besonderen sich äußert:

„Wer den Pindar strebt zu erreichen, Julus,
Ringt empor auf Dädalus' wachsgefügtem
Flügelpaar, damit er kristallner Meerflut
Gebe den Namen."

Sehr schön charakterisiert Horaz den Pindar in dem soeben angeführten Gedichte so:

„Wie vom Berg hernieder ein Strom, den Regen
Über sein herkömmliches Ufer anschwellt,
Also braust und stürzt unbegrenzt aus Tiefen
Pindarus' Fülle."

Von einer solchen Naturmächtigkeit der Inspiration hat Horaz nie etwas gewußt. Er war ganz wesentlich Reflexionspoet, der uns auch naiver Weise in Kenntnis gesetzt hat, daß der Hunger ihn zum Dichten getrieben habe (Epist. II, 2, 46 seq.):

„ . . . Mich trieben die eisernen Zeiten vom traulichen Orte,
Stürmischer Volksaufruhr riß mich zu den Waffen, den Neuling,
Welche dem Kampf nicht waren gewachsen mit Cäsar Augustus.
Als mich jedoch fortscheuchte Philippis blutiges Schlachtfeld,
Als mir die Schwingen verschnitten, verbannt ich vom heimischen Boden
Und von den heimischen Laren, da trieb mich die stachelnde Armut,
Verse zu machen; doch wenn mir nichts fehlte, so würde zu viel es
Nimmer der Nießwurz geben, zu heilen mich, wenn ich verrückt wär'
Und nicht lieber zu schlafen gedächte als Verse zu machen."

Die kaiserliche Despotie, welche an die Stelle der republikanischen Verfassung getreten war, verwehrte ihrer Natur nach dem begabten und gebildeten Römer jede Beteiligung an den Staatsgeschäften, bei welcher er sich nicht zum unterwürfigen Knechte des Kaisers herzugeben gebraucht hätte. Es wurden daher strebsame Geister leicht auf das Gebiet der Litteratur hingelenkt, und hier war es vorwiegend das Feld der persönlichen Leidenschaft, welches von den Dichtern angebaut worden ist. Die objektive Seite des Lebens, der Staat, war ihnen so gut wie verschlossen; was Wunder, daß sie mit ganzer Seele der subjektiven, dem Gebiete der Leidenschaft, der Liebe, sich zuwandten? Die Liebe wurde also Hauptvorwurf der Dichtkunst und ihre Sänger entlehnten bei den Hellenen die geeignetste Form für diese Erotik: die Elegie. Eine Trias vortrefflicher Elegiker besitzt die römische Litteratur in Tibull, Properz und Ovid.

Albius Tibullus (um 30 v. Chr.) hat 4 Bücher Elegien hinterlassen, an welchen jedoch die philologische Kritik vielfache Interpolationen nachgewiesen. Gefühlsfrische, Klarheit und Lieblichkeit des Stils und der Reiz ländlicher Malerei zeichnen ihn aus; sein Elegienkranz Sulpicia wird von Kennern nicht ganz ohne Grund geradezu für das schönste und anmutigste Erzeugnis der römischen Poesie gehalten. Quintilian hat bekanntlich den Tibull für den „saubersten und zierlichsten" der römischen Elegiker erklärt („mihi tersus atque elegans maxime videtur").[72] Feuriger und sinnlicher ist Sextus Aurelius Propertius (52—16 v. Chr.), der in seinen Elegien

(4 Bücher) die Genüsse und Qualen leidenschaftlicher Verhältnisse darlegt und daneben, nach Art der alexandrinischen Elegiker, episch-gelehrte Anklänge liebt.

Publius Ovidius Naso (geb. 43 v. Chr. zu Sulmo, gest. 17 n. Chr. als Verbannter zu Tomi in Pontus) hat eine vielseitige Sammlung von Dichtungen hinterlassen: 1) Drei Bücher der Liebe (Amores), eine poetische Verherrlichung seiner zahlreichen Liebesabenteuer, frisch, keck, strotzend von antiker Lebensfreudigkeit; 2) Heroiden (Heroïdes), 21 poetische Episteln, fingierte Liebesbriefe von Männern und Frauen des heroischen Zeitalters — viel glänzende Rhetorik, wenig Poesie; 3) die Liebeskunst (Ars amandi), ein Lehrgedicht in elegischer Form, des Dichters Hauptwerk, worin er die Üppigkeit und Frivolität seiner Zeit in ein, dichterisch angesehen, allerliebstes System gebracht hat, das mit allem Aufgebot von Phantasiefülle und allen Mitteln einer biegsamen, Zartheit hauchenden Sprache den raffiniertesten Genuß predigt, ein Werk, worin „die Wollust sich mit Weihrauchwolken umgiebt und die Gemeinheit in tausend schimmernde Leuchtkugeln des Witzes und des Scherzes zerplatzt“; 4) Heilmittel der Liebe (Remedia amoris), eine Art Gegengift gegen das vorhin genannte Werk; 5) Verwandlungen (Metamorphoses, 15 Bücher), eine kunstreich verknüpfte Reihe von Götter- und Heldensagen in äußerst gewandter lyrisch-epischer Behandlung, überquillend von Fülle der Einbildungskraft, eine Dichtung, in welcher Ovid den gelungenen Versuch gemacht hat, den ganzen Kreis der antiken Mythologie zu einer „göttlichen Komödie“ des Altertums zusammenzufassen; eine Dichtung endlich, welche voll von Stellen ist, die an Bewegtheit, Farbenpracht und Stilglanz ihresgleichen suchen; 6) Festkalender (Fasti), eine äußerst sinnige, episch-didaktische Erklärung des römischen Kalenders in elegischer Form; 7) Klagelieder (Tristia, 5 Bücher) und 8) Briefe aus Pontus (Epistolae ex Ponto, 4 Bücher), welche beiden Werke den elegischen Katzenjammer schildern, welcher auf den elegischen Rausch folgte, der in den Liebebüchern und in der Liebekunst poetisch

Aulus Persius Flaccus. Büste auf dem Kapitol in Rom.

gestaltet ist. Betrachten wir die Reihe dieser Dichtungen — kleinere haben wir übergangen — so ergiebt sich eine achtungswerte Summe dichterischen Schaffens. Ovid ist der fruchtbarste römische Dichter, und obzwar, genau hingesehen, auch bei ihm der durchgehends weit mehr bloß formale als schöpferische Charakter der römischen Poesie stark hervortritt, so ist doch gewiß nicht zu leugnen, daß er der phantasiereichste Römer war und seine Dichtungen das farbensatteste Gemälde einer sich in Genüssen überstürzenden und demnach dem Untergang entgegenstürzenden Zeit bilden. Den kolossalen Leichtsinn dieser Zeit hat gewiß keiner zu so klassischer Ausprägung gebracht wie Ovid. Aber wenigstens war er kein Heuchler. Erklärte er doch offen, sein liebster Wunsch wäre, in der „Blüte seiner Sünden" weggerafft zu werden (Amor. II, 10, 22).

Die bei Ovid unter den Kränzen der Freude verborgene dunkle Kehrseite dieses Gemäldes zeigen uns die späteren römischen Satiriker. Aulus Persius Flaccus (34—62 n. Chr.) suchte in seinen sechs Satiren den Mangel poetischer Berufung durch eine kraftvolle, auf die Lehren der stoischen Philosophie basierte Polemik gegen die sittliche Verdorbenheit seiner Zeitgenossen zu ersetzen. Noch schroffer, aber mit größerem Talent trat Decimus Junius Juvenalis (unter Claudius) gegen die Verworfenheit seiner Zeit auf. Seine sechzehn Satiren, insbesondere die sechste, sind wahrhaft schreckliche Schilderungen und legen mit rücksichtslosem Zorn und erschreckender Anschaulichkeit die Elendigkeit der Männer und die kolossale Schamlosigkeit der Weiber, die Habgier, Bestechlichkeit, Heuchelei, Niedertracht, Geilheit und Frechheit, kurz den ganzen Greuel moralischer Fäulnis bloß, an welcher das kaiserliche Rom krankte. Juvenal hat die Farben sehr stark aufgetragen; aber wenn man die übereinstimmenden gleichzeitigen Historiker als Zeugen abhört, wird man die Richtigkeit seiner Farbengebung anerkennen müssen. Für alle Zeiten steht er unbedingt als einer der größten Sittenmaler da, und namentlich in seiner bereits betonten furchtbaren sechsten Satire ist etwas, ist viel von dem Geiste, womit Dante sein Inferno dichtete, Machiavelli seinen Principe schrieb und Michel Angelo sein Weltgericht malte.

Dagegen wälzt sich Titus Petronius, der am Hofe des Nero Ceremonienmeister gewesen sein soll (?), mit äußerstem Behagen in dem Schmutze der Sittenlosigkeit. Er schildert uns in seinen berüchtigten Libri Satiricôn mit märchenhafter Ausgeschämtheit, aber auch zugleich mit stilistischer Meisterschaft, in kecken und frechen, aber gerade durch ihren grandiosen Cynismus wieder imponierenden Zügen die Zeiten des Tiberius, des Caligula, des Claudius und Nero, der Agrippinen und Messalinen, Zeiten also, wo Laster und Frevel sich zu wahrer Tollheit steigerten, Zeiten, in welchen die Sprößlinge der edelsten Römergeschlechter sich von den erbärmlichsten Tyrannen feige hinwürgen ließen, nachdem sie vor den elendesten Günstlingen im Staube gekrochen; Zeiten, in welchen ein Caligula es wagen durfte, sich für den alleinigen Herrn des Vermögens aller Römer zu erklären, in welchen mit der sklavenhaftesten Geduld und Unterwürfigkeit der Männer die ekelhafteste Unzüchtigkeit der Weiber sich verband und es guter Ton war, sich öffentlich der naturwidrigsten Bestialität zu ergeben; Zeiten, in welchen Senatoren und Matronen aus den besten Häusern in der Arena erschienen, um gladiatorisch zu kämpfen, in welchen ihre Söhne und Töchter um Geld die Bühne betraten, wo Jünglinge mit Knaben förmliche Ehebündnisse eingingen, Frauen von erlauchter Abkunft sich in den öffentlichen Häusern einquartierten, ein Kaiser zur Vermehrung seiner Einkünfte ein Bordell in seinem Palaste errichtete und bei einem von Nero veranstalteten

Gelage die vornehmsten Römerinnen allen ohne Unterschied, selbst Sklaven und Gladiatoren, sich preisgaben. Diese Zeiten, in welchen alle Altersstufen, Geschlechter und Klassen bei hellem Tage in viehischer Genußwut wetteiferten, stellt Petronius uns vor Augen. Er braucht seine Schilderungen nicht ausdrücklich satirisch zu betonen, sie sind an und für sich die schrecklichste Satire. Seinen Höhepunkt erreicht der übrigens nur fragmentarisch vorhandene Unsittenroman des Petronius, welcher der Zola der römischen Litteratur zu heißen verdiente, in dem Kapitel, allworin das Gastmahl des Trimalchio, eines gemeinen Kerls von reichgewordenem Gründer, ebenso belehrend als hochergötzlich geschildert wird. Das ist ein realpoetisches Kabinetstück, welchem die antike Litteratur nur noch die Syrakuserinnen des Theokrit an die Seite zu stellen hat.

In die satirische Färbung spielt auch der Roman des A. Lucius Apulejus (um 120 n. Chr.), betitelt Der Esel (Fabularum Milesiarum de asino libri XI.), nachmals Der goldene Esel genannt, hinüber. Es ist ein launiges Buch, zwar schwülstig geschrieben, aber manchmal, besonders in der Episode von der Psyche, in reizender Weise an seine Quelle, die reizende Märchenwelt Joniens, erinnernd. In den Gedichten des M. Valerius Martialis (geb. um 40 n. Chr. in Spanien) hat sich das schwere, doppelschneidige Schwert der Satire, wie es Juvenal gehandhabt hat, zum leichten, aber giftigen epigrammatischen Bolzen umgewandelt. Er hat eine starke Sammlung von Epigrammen (14 Bücher) hinterlassen, welche das von dem jüngeren Plinius über ihn gefällte Urteil bestätigen, daß er nämlich geistreich, witzig und beißend sei und Salz und Galle in seinen Schriften bis zum Überfluß sich finden. Plinius hätte hinzufügen können: auch eine Überzahl von Zoten.

Lucius Apulejus.

Von einer würdigen Pflege der höheren Dichtarten konnte in diesen Zeiten keine Rede mehr sein. Geschrieben, und zwar in Versen, wurde freilich viel, aber gedichtet so viel wie nichts. So in der epischen Gattung, wo nach Vergil M. Annäus Lucanus (geb. 38, auf Neros Befehl hingerichtet 65 n. Chr.) auftrat und in einem unvollendet gebliebenen Gedicht Pharsalia (10 B.) den Bürgerkrieg zwischen Pompejus und Cäsar, welcher bekanntlich durch die Schlacht bei Pharsalus entschieden wurde, erzählte. Schon die Wahl des Stoffes beweist den Mangel an wahrer Epik, und das Gedicht schleppt sich denn auch langweilig durch eine rhetorisch-prunkvolle Phraseologie hin. Den alexandrinischen Epiker Apollonius Rhodios ahmte C. Valerius Flaccus (gest. 89 n. Chr.) in seinem ebenfalls unvollendet gebliebenen Argonautenzug (Argonautica) nach, den Vergil C. Silius Italicus (geb. 25 n. Chr.), der in einem Epos von siebzehn

Büchern Punica den zweiten punischen Krieg abhandelte. Ein jüngerer Zeitgenosse der Genannten ist P. Papinius Statius (geb. 61 n. Chr.), welcher in der gelehrt-epischen Manier der Alexandriner eine Thebais und eine Achilleis schrieb. Mehr poetischen Wert als diese Epen haben seine Gelegenheitsgedichte und Improvisationen, die er unter dem Titel Wälder (Silvae) zusammenstellte. Unter der Regierung Domitians war die Frau des Calenus, Sulpicia, als Lyrikerin gefeiert, insbesondere um ihrer zarten und züchtigen Liebeslieder willen („haec castos docet et pios amores“, hat Martial ihr nachgerühmt). Dieselben sind aber verloren gegangen. Ein der Dichterin zugeschriebenes, übrigens herzlich unbedeutendes satirisches Bruchstück in 70 Hexametern ist das Machwerk einer viel späteren Zeit. In dem begabten Claudius Claudianus (geb. im 4. Jahrh. n. Chr.) zeigt sich das letzte Aufflackern der römischen Epik nicht nur, sondern der römischen Dichtkunst überhaupt. Claudianus war sehr vielseitig, er schrieb mehrere Heldengedichte, Lob- und Schmähgedichte, Idyllien, Epigramme; sein Hauptverdienst jedoch beruht auf dem erzählenden Gedicht Der Raub der Proserpina (de raptu Proserpinae), unbeendigt, aber durch eine Reihe wirklich prächtiger Schilderungen bedeutend.

Seneca. Büste im Museum zu Neapel.

Noch versunkener als das Epos erscheint in der Kaiserzeit das Drama, welches allmählich zu einer hohlen Floskelei und Deklamierübung geworden war, indem es, abgesehen davon, daß ihm rechte Dichterkräfte fehlten, einerseits durch die luxuriösen und lasciven Pantomimen vom Theater verdrängt, andererseits von der zur Mode gewordenen Rhetorik überwuchert wurde. Ein wahrer Ausbund von Afterdramatik oder, genauer bezeichnet, Aftertragik ist auf uns gekommen in den acht Tragödien des L. Annäus Seneca (durch Nero zum Selbstmord gezwungen i. J. 65 n. Chr.). In diesen Schauerstücken verbindet sich die Phantasie eines Schlächters mit dem Pathos eines Marktschreiers, und die aufgedunsene Nichtigkeit der Charakteristik, die Schwammigkeit der aufgedonnerten Leidenschaft werden durch die rhetorische Glätte der Diktion, sowie durch einzelne geschickte Motivierungen, durch einzelne theatralisch wirksame Wendungen oder

durch die reichlich eingestreuten Prunkstücke von Schilderungen keineswegs verdeckt oder vergütet. Wenn die Überlieferung, welche die Autorschaft dieser Trauerspiele dem Lehrer und Opfer Neros zuschreibt, recht hat — und es ist ihr schlechterdings nicht nachgewiesen, daß sie unrecht habe — so muß bemerkt werden, daß eine neunte, ebenfalls dem Seneca zugeschriebene Tragödie, Octavia betitelt, nicht von ihm herrühren kann, weil ja darin der Sturz Neros erwähnt wird, welcher erst drei Jahre nach dem Tode seines Lehrers erfolgte.

Neben dem historischen Epos und dem rhetorischen Drama — die eigentliche Lyrik war längst verstummt — fand in der späteren Litteraturperiode besonders die Didaktik Pfleger. Auch hier waren die Alexandriner Vorbilder, und nach ihnen modelte sich die didaktische Dichterei des Amilius Macer (über Kräuter, Vögel u. dgl.), des Cäsar Germanicus, der das astronomische Gedicht des Aratos lateinisch bearbeitete, des Gratius Faliscus (über die Jagd), des Columella (Gartenbau), des Manilius (über Sternkunde). Im Verlaufe der Zeit wurde diese Didaktik immer trockener und pedantischer; so in der Metrik des Terentius Maurus im 3. Jahrhundert, in den hexametrischen Abhandlungen des Sammonicus über Arzneikunde und des Nemesianus über Jagd und Vogelfang. Das didaktische Reisetagebuch des Numatianus in Distichen erregt nur durch den Groll des Dichters gegen das Christentum einige Aufmerksamkeit, und ebenso unbedeutend ist ein beschreibend didaktisches Gedicht über die Meeresküste von Cadix bis Marseille von Avienus. In den Anfang der Kaiserzeiten zurück fällt die lateinische, metrische Bearbeitung der äsopischen Fabeln durch einen gewissen Phädrus, Freigelassenen des Augustus. Seine in Jamben geschriebene Fabelsammlung erhielt eine, freilich sehr geschmacklose Vervollständigung durch des Avianus (wahrscheinlich im 4. Jahrh. n. Chr.) Bearbeitung weiterer 42 äsopischer Fabeln in Distichen. Das Idyll gehört ebenfalls mit zu den poetischen Gattungen, welche gegen den Untergang des Römerreiches hin noch einige talentvollere Bearbeiter fanden. Es waren jedoch diese späteren Idylliendichter bloße Nachahmer Vergils, also Nachahmer eines Nachahmers. Unbedeutend ist der affektierte Calpurinius Siculus, von welchem elf Idyllien erhalten sind; in den idyllischen Gemälden des Decimus Magnus Ausonius (geb. 309 n. Chr.) regt sich dagegen ein besserer Geist, der besonders in seinem beschreibenden Idyll Die Mosel (Mosella) Anklänge echter Dichterbegabung verrät. Ausonius und Claudianus beschließen demnach ehrenhaft die römische Poesie.

Die römische Geschichtschreibung, Redekunst und Epistolographie.

Ihre Philosophie, ihre Poesie und ihre bildende Kunst entlehnten die Römer von den Griechen; die Geschichtschreibung, die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, sowie die Rechtswissenschaft, bildeten sie selbständig aus, obgleich auch auf diese Litteraturgattungen, insbesondere auf die Historiographie, hellenische Muster augenscheinlich formgebend eingewirkt haben. Geschichtschreibung, Beredsamkeit und Jurisprudenz standen jedoch mit dem römischen Staatsleben in so organischem Zusammenhange, waren so eigentlich die geistigen Hebel der Staatspraxis, daß sich ihre nationale Entwickelung und kunstmäßige Vollendung aus dem Verlaufe der römischen Geschichte mit Notwendigkeit ergab und ergeben mußte.

Den Anfang der römischen Historik hat man (Niebuhr) schon in den alten Volksliedern der Römer finden wollen, welche Annahme jedoch der feststehenden Thatsache widerspricht, daß die Römer überhaupt erst weit später, durch die Bekanntschaft mit der griechischen Litteratur nämlich, zu schriftstellerischer Thätigkeit angeregt wurden. Will man daher nicht einige alte Staatsschriften (die Handelsverträge Roms mit Karthago aus den Jahren 509 und 347 v. Chr. u. s. w.) für den Beginn der römischen Geschichtschreibung ansehen, so wird man als solchen die Arbeiten der Annalisten gelten lassen müssen. Der erste dieser Jahrbücherschreiber, welche die Nationalgeschichte nach mündlichen Überlieferungen und in rohem Stil erzählten, war G. Fabius Pictor (220 v. Chr.). Nach ihm waren als Annalisten thätig: L. Cincius Alimentus, M. Portius Cato Censorius (236-150), L. Cölius Antipater, L. Junius Gracchanus, L. Cornelius Sisenna und andere, bis herab auf Asinius Pollio und L. Fenestella, die zur Zeit des Augustus lebten. Die älteren Annalisten begannen ihre Erzählung gewöhnlich mit Äneas und fußten daher entschieden in der Sagengeschichte, die jüngeren aber hielten sich mehr an die Darstellung der Ereignisse ihrer eigenen Zeit.

Julius Cäsar. Büste auf dem Kapitol in Rom.

Planmäßige, bewußte Geschichtschreibung begegnet uns zuerst in des Julius Cäsar (100—44 v. Chr.) memoirenartigem Werk Vom gallischen Krieg (Commentarii de bello gallico), worin der berühmte Heerführer in klarem Vortrag und mit liebenswürdiger Offenheit das beschreibt, was er selbst gesehen oder wenigstens von zuverlässigen Leuten gehört und was er gethan hat. Das achte Buch dieses Werkes, sowie die seinem Verfasser zugeschriebenen historischen Berichte über den alexandrinischen, afrikanischen und hispanischen Krieg (de bello Alexandrino, Africano et Hispaniensi) rühren nicht von Cäsar her, und schon im Altertum wurde ein gewisser Oppius oder

Hirtius als Urheber derselben genannt. Das achte Buch vom gallischen Kriege, sowie die Schilderung des alexandrinischen sind mit Bestimmtheit dem Hirtius anzueignen. Ein Zeitgenosse Cäsars war Cornelius Nepos, der unter Augustus starb. Von seinen umfassenden historischen Arbeiten (Annales; Exemplorum libri; Libri virorum illustrium) sind nur magere Bruchstücke vorhanden, und das unter seinem Namen bekannte Buch Lebensbeschreibungen berühmter Feldherren (de vita excellentium imperatorum) ist entweder geradezu als das Machwerk einer späteren Zeit oder wenigstens als die nicht sehr gelungene Umarbeitung eines von Nepos herrührenden Buches durch einen Spätern (Aemelius Probus unter Theodosius d. Gr.) anzusehen. Durch C. Sallustius Crispus (geb. 85 v. Chr.) wurde die eigentliche historische Kunst in die römische Litteratur eingeführt. In seinen Geschichtewerken, von denen uns leider nur die beiden kleinen: Der catilinarische Krieg (bellum Catilinarium) und der jugurthinische Krieg (bellum Jugurthinum) erhalten sind, zeigt sich zuerst durchdachte Komposition, pragmatische Entwickelung und künstlerische Rundung, zu welcher vornehmlich die eingewebten Reden beitragen. Bewundernswert ist sein psychologischer Scharfblick, sowie die echt römische Tüchtigkeit seiner Gesinnung, womit er seine erschlaffenden Zeitgenossen unaufhörlich auf das Prinzip des wahrhaften Römertums, auf die alle Tugenden in sich schließende Mannhaftigkeit („virtus") hinweist, und ebenso bewundernswert ist sein solcher Gesinnung entsprechender Stil, dessen energischer Lakonismus ganz eigentümlich ergreift.

Strebt Sallust nach ethischer Wirkung, so hat Titus Livius (geb. 59 v. Chr. zu Padua, daher sein Beiname Patavinus) mehr die ästhetische im Auge. Livius wurde durch seine Römische Geschichte (Historiae romanae libri 142), welche die Geschichte Roms von der Erbauung der Stadt bis zum Tode des Drusus (10 v. Chr.) darstellte, leider aber nicht vollständig (B. 1—10, B. 21—45, ein Fragment vom 91. und vom 120. B.) auf uns gekommen ist, der populärste Historiker seines Volkes. Ich möchte ihn den römischen Thiers nennen. Denn ein glänzender Erzähler wie dieser, ist er auch nicht viel gründlicher. Seine Darstellung ist, in absichtlicher Schonung der herkömmlichen Geltung der Sage und des religiösen Mythus, lange nicht kritisch genug, und sein Stil fällt im Streben nach Volkstümlichkeit zu sehr ins Rhetorische; aber seine Charakterschilderei und seine Schlachtenmalerei sind vortrefflich. Seine Erzählung der Urgeschichte Roms wurde bekanntlich von der historischen Kritik unserer Tage hart mitgenommen, und es ist ihr insbesondere von Niebuhr und Mommsen bloß die Geltung einer epischen Dichtung beigelegt. Unbedeutend erscheinen neben Livius Trogus Pompejus, der unter Augustus eine allgemeine Weltgeschichte verfaßte, die wir nur in dem später von Justinus angefertigten Auszuge kennen, und C. Vellejus Paterculus, der unter Tiberius im unterthänigen Hofhistoriographenstil einen Abriß der römischen Geschichte schrieb. Unter Tiberius soll auch der Anekdotenstoppeler Valerius Maximus gelebt haben. Ungewiß ist das Zeitalter des Q. Curtius Rufus, den einige in die Regierung des Augustus oder Tiberius oder Claudius, andere viel später setzen und dem eine romanhafte Geschichte Alexanders des Großen (De rebus gestis Alexandri M.) zugeschrieben wird, in welcher man übrigens auch ein Produkt des Mittelalters hat erkennen wollen.

Die höhere Geschichtschreibung Roms fand in Cornelius Tacitus (wahrscheinlich 54 n. Chr. geb.) ihren glänzenden Kulminationspunkt und ihren Abschluß

zugleich. In knapp geschürztem, tapferem, ironisch angehauchtem Stile schrieb Tacitus in seinen Historien (Historiarum libri 5) die römische Geschichte von Galba bis auf Domitian und in seinen Annalen (Annales, 16 Bücher, unvollständig erhalten) vom Tode des Augustus bis auf Nero. Man wird ihm nicht gerecht, wenn man ihn nur den großen oder auch den größten Koloristen unter den Historikern nennt. Er war mehr als das: er war das Gewissen seiner Zeit. Gerade an dem düsteren Ernst, an der tragischen Strenge seiner sittlichen Weltanschauung hat aber eine spätere Zeit — ich meine insbesondere die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts — starken Anstoß genommen. Die sittliche Gleichgiltigkeit und politische Charakterlosigkeit, wie sie durch eine höfische, leisetreterische, angeblich „objektive" Historik gepredigt und gefördert wurden, sie konnten es nicht verwinden, daß Tacitus den Lastern und Freveln seiner eigenen Zeit das brandmarkende Glüheisen aufgedrückt hat. Daher versuchte sich eine bis zum Läppischen gehende Originalitätssucht in sogenannten „Rettungen". Solche wurden dann förmlich Mode, und mit der Zeit wird man es ja wohl erleben, daß auch die Cartouche und Schinderhannes, die Pompadour und Dubarry „gerettet" werden. Einen Aristokraten heißt man den Tacitus mit Fug; nur darf dies selbstverständlich nicht in junkerhaftem Sinn gemeint sein. Er war ein Aristokrat, wie das eben jeder ist, welcher sich mit nur allzu wohl begründeter Verachtung von dem Pöbel, von dem unteren wie von dem oberen, abwendet. Auch ein Schwarzseher ist er gewesen, wenn man nämlich unter einem Schwarzseher einen Wahrseher und Wahrsager versteht; ein Schwarzseher, wie es jeder Mann von Geist, Herz und Ernst sein oder werden muß, welcher die liebe Menschheit näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte und demnach erkannte, daß die Gesellschaft oben aus Selbstsucht, mitten aus Feigheit und unten aus Gemeinheit zusammengesetzt ist und daß der Despotismus niemals aus der Welt verschwinden kann, weil ihm seine Voraussetzungen, der Afterglaube und die Niederträchtigkeit der Völker, niemals fehlen werden. Tacitus erscheint in seinen Werken als ein durchaus selbständiger, scharfer und mit allen Schätzen der Bildung seiner Zeit ausgerüsteter Geist, als eine große Römerseele, die den nahenden Untergang Roms prophetisch erschaut und die Ursachen und Verursacher dieses dräuenden Geschickes mit rücksichtsloser Gerechtigkeit richtet. Seine römischen Geschichten sind gleichsam eine patriotische Elegie auf den Fall der weltgebietenden Stadt, und es glüht in ihnen eine Flamme verhaltenen Zornes, welche die Ereignisse, die sie schildern, in der ergreifendsten Beleuchtung zeigt. Als eine Tendenzschrift von hohem Wert ist Germania, sein Buch über die damaligen Zustände Deutschlands (De situ, moribus populisque Germaniae), zu betrachten, in welchem er der Krankheit römischer Zivilisation die Gesundheit halbbarbarischen Naturlebens entgegenstellte. Für sein Jugendwerk ist die Biographie des Julius Agricola (Vita Julii Agricolae) anzusehen, ein Muster biographischer Kunst und ein wahrhaft erhebendes Lebensbild aus der antiken Welt.

Gar nicht erhebend, aber für die Kenntnis der Zeit und ihrer Sitten sehr wichtig sind die Biographien der zwölf ersten Kaiser (Vitae XII imperatorum) von C. Suetonius Tranquillus, welcher zur Zeit Trajans und Hadrians lebte (etwa 75—160 n. Chr.), eine encyklopädisch-litterarische Thätigkeit entwickelte und für sein erwähntes Hauptwerk als kaiserlicher Geheimsekretär, was er eine Weile war, über ein Quellenmaterial verfügte, das sonst nicht leicht zugänglich war. Von den späteren römischen Historikern reichte keiner mehr an die früheren hinan, obzwar wir dem einen

oder dem andern der späteren immerhin dankbar sein müssen für die Überlieferung von Nachrichten, welche wir sonst nirgendswo finden. Erwähnenswert sind von diesen Geschichtschreibern und Antiquaren — mitunter waren sie im besseren Falle Kompilatoren, im schlimmeren Plagiatoren — Julius Florus (Epitomae de T. Livio bellorum omnium annorum, also ein Auszug aus des Livius römischer Geschichte), Aulus Gellius (um 115—165 n. Chr., Noctes atticae, ein fleißig zusammengelesenes Allerlei über Sprache und Litteratur, Philosophie, Rechtswissenschaft und Naturgeschichte, kulturhistorisch von Wert), Flavius Eutropius (unter Valens, Breviarium ab urbe condita, ein brauchbarer Abriß der römischen Geschichte), Ammianus Marcellinus (um 330—400 n. Chr.), Rerum gestarum libri XXXI, eine Fortsetzung der Historien des Tacitus von Nerva bis Valens, von welcher jedoch die dreizehn ersten Bücher verloren gegangen, wichtig für die Kenntnis von des Verfassers eigener Zeit, mit Kenntnis und Wahrhaftigkeit geschrieben, aber durch die Dunkelheit und Geziertheit des Stils eine Geduldprobe für den Leser, und endlich Paulus Orosius (um 415 n. Chr.), welcher den römischen Historikern nur darum beigezählt werden kann, weil er lateinisch schrieb. Denn er war ein fanatischer Christ und verfaßte seinen Abriß der Geschichte von Adam bis zum Jahre 410 n. Chr. (Historiarum libri VII) ausdrücklich wider die Heiden (adversus paganos). Im übrigen bleibt das Buch merkwürdig als erster ungefüger Versuch einer Universalgeschichte.

M. Tullius Cicero. Büste in Madrid.

Geläufigkeit der Rede und Klarheit des Vortrages waren während der Zeiten der römischen Republik Eigenschaften von großem Werte; denn die Beschlüsse des Senats und der Volksversammlungen gingen aus mündlichen Verhandlungen hervor, auf welche talentvolle Redner notwendigerweise Einfluß haben mußten. Wie aber die Römer alles, was auf den Staat Bezug hatte, eifrigst pflegten, so widmeten sie auch der Beredsamkeit schon frühe großen Fleiß, studierten die Reden der Griechen und brachten das ursprünglich so harte und spröde Metall des lateinischen Idioms durch beharrliche Übung in rhetorischen Fluß. Von Appius Claudius Cäcus und M. Portius Cato

Censorius an zieht sich durch die römische Geschichte eine Reihe trefflicher Redner, aus welcher das Brüderpaar Tiberius Sempronius Gracchus und Cajus Gracchus, die hochherzigsten Römer, sowie M. Junius Brutus hervorglänzen, bis die Redekunst in Marcus Tullius Cicero (geb. zu Arpinum 106, erm. 43 v. Chr.) ihren Vollender fand. Dieser berühmte, wenn auch mit manchem Charaktermakel behaftete Staatsmann, den nach seiner Ermordung durch die Schergen des Triumvir Antonius sein Feind Augustus durch die Worte ehrte: „Er war ein guter Bürger und liebte sein Vaterland herzlich" — hat nicht nur den rhetorischen Stil, sondern die Prosa der lateinischen Sprache überhaupt auf die höchste Stufe kunstmäßiger Vollendung erhoben („Ciceronisches Latein"). Genährt mit der Milch griechischer Philosophie, die er freilich in seinen philosophischen Schriften arg verwässerte, erwies Cicero in seinen zahlreichen Werken die umfassendste wissenschaftliche Bildung, welche je ein Römer erreichte. Als Philosoph ohne alle spekulative Tiefe, welche seinen Landsleuten überhaupt schlechterdings versagt war, hat er dagegen als Redner theoretisch und praktisch muster- und maßgebend gewirkt. Die Theorie und Geschichte der Redekunst entwickelte er fein, lehrreich und anregend in verschiedenen seiner Schriften (De Oratore — Brutus seu de claris oratoribus — Orator sive de optimo genere dicendi — Topica ad G. Trebatium — Partitiones oratoriae), und die Richtigkeit seiner Theorie bewies er in 116 glänzenden Staats- und Gerichtsreden, von denen 56 (meist vollständig) auf uns gekommen sind. Die höchsten Triumphe als Redner feierte Cicero in seinen Anklage- und Strafreden gegen Verres, Catilina und Antonius. In der Kaiserzeit sank die römische Redekunst zur Deklamationsübung und zur panegyrischen Schmeichelei herab, welche in den ursprünglich von griechischen Sophisten errichteten Rednerschulen systematisch betrieben wurden. Diese Afterberedsamkeit fand in M. Fabius Quintilianus (geb. 42 n. Chr.), welcher im 10. Buche seines Lehrgebäudes der Rhetorik (Libri XII institutionis oratoriae) auch eine kritische Übersicht der griechischen und römischen Litteratur zu geben versuchte, und in dem Panegyriker L. Plinius Cäcilius Secundus (geb. 62 n. Chr., zubenannt Junior zum Unterschied von seinem Oheim, dem „Naturhistoriker" L. Plinius Secundus), ihre begabtesten Repräsentanten. An Ciceros Namen knüpft sich auch die römische Epistolographie; denn dieser Meister des Stils hat die Briefform zur litterarischen Geltung gebracht. Eine reichhaltige Korrespondenz ist von dem großen Redner auf uns gekommen, und seine zahlreichen Briefe an Mitglieder seiner Familie, sowie an verschiedene seiner Freunde, namentlich an Atticus, sind von bedeutendem zeit- und kulturgeschichtlichem Wert. Die Briefschriftstellerei trat dann später als ein selbständiger Litteraturzweig auf, in welchem besonders die philosophischen und sittenmalenden Briefe (Epistolae ad Lucilium) des Philosophen und Tragikers L. Annäus Seneca, des glänzendsten Stilisten seiner Zeit — er hat sich mittels seiner Apocolocynthosis (Verkürbisung, nämlich des Claudius), einer scharfen Verspottung der Apotheose dieses Halbtrottels von Kaiser, auch als glücklicher Satiriker aufgethan — sowie die in 10 Büchern zusammengestellten polyhistorischen des jüngeren Plinius von bleibender Bedeutung geworden sind. Die berühmtesten Stücke der Pliniusschen Korrespondenz sind zweifelsohne jene, wo er (lib. VI, 16, 20) den Ausbruch des Vesuvs i. J. 79 n. Chr. schildert, wobei die Städte Herculanum und Pompeji zu Grunde gingen und des Verfassers Oheim, der ältere Plinius, den Tod fand, und weiterhin die Depesche, in welcher Plinius als Statthalter von Bithynien über die Christen in seinem Verwaltungssprengel dem Kaiser Trajan Bericht erstattete (lib. X, 96).

Zweites Buch.

Erster Abschnitt.

Das Christentum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei.
Der Romanismus, die Romantik und das Rittertum.
Das mittelalterliche Theater.

Zweiter Abschnitt.

Die romanischen Länder.

Frankreich. — Italien. — Spanien. — Portugal. —
Rhätien und Rumänien.

Erster Abschnitt.

Das Christentum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei.

Wir sahen in den Schriften eines Lucian, Juvenal und Petron, eines Tacitus und Sueton die Darlegung vom Zersetzungsprozeß der antiken Welt. Die letzte Stunde einer so abgelebten und in völligen Marasmus übergegangenen Gesellschaft mußte endlich schlagen. Der Keim einer neuen, die christliche Idee, war in den Zeiten des römischen „Kaiserwahnsinns" allmählich zu einer unwiderstehlichen geistigen Revolutionsmacht herangewachsen, welche von innen heraus das soziale Gebäude des Altertums aus Rand und Band hob, so daß dann ein Teil desselben nach dem andern unter dem Ansturm der germanischen Völker, unter dem Orkan der Völkerwanderung, rettungslos in Trümmer ging.

Aus dem ungeheuren, vier oder fünf Jahrhunderte erfüllenden Wirrsal, welches die Kultur der alten Welt völlig zerstören zu wollen schien, hatten sich zuletzt an der Grenzscheide des 8. und 9. Jahrhunderts zwei herrschende Einrichtungen eines neuen Weltalters erhoben, das römische Papsttum und das germanisch-römische Kaisertum, die beiden Angelpunkte, um welche das Mittelalter sich drehte. Diese große Periode der Weltgeschichte kann, aller absichtlichen oder unabsichtlichen Schönfärberei derselben ungeachtet, einem ruhigen Betrachter von heutzutage nur als eine barbarische erscheinen, obzwar es thöricht wäre, den Menschen des Mittelalters einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie fühlten, dachten und handelten, wie die bestimmenden Ideen von damals es gewollt haben.

Die Leitung der Geister hatte die Kirche. Sie war Jahrhunderte lang die Bewahrerin und Spenderin der Bildung. Es liegt aber in der Natur eines jeden Dogmatismus, den Fortschritt nur so lange zu wollen und zu fördern, bis der Sieg seiner Anschauungen entschieden ist. Sobald die Kulturarbeit darüber hinauszugehen sich anschickt, wird er nur zu gerne ihr unerbittlicher Gegner. Diese Wahrheit zeigt uns die Geschichte der Kirche; nicht etwa nur die der römisch-katholischen oder byzantinisch-griechischen, sondern ebenso sehr die der lutherischen, kalvinischen und anglikanischen, welche letztgenannte die herzloseste, servilste und unfruchtbarste aller christlichen Kirchen war und ist. Es kann nicht im entferntesten bezweifelt werden, daß die unermeßlichen materiellen und intellektuellen Bildungsresultate, welche während der drei jüngsten Jahrhunderte in Europa gewonnen wurden, nicht mittels, sondern recht eigentlich trotz der

Kirchen errungen worden sind. Sie stemmten und stemmen sich überall nach Kräften dem naturgemäßen und unabänderlichen Entwickelungsgange der Menschheit entgegen. Kein Wunder daher, daß sie längst nicht mehr durch die Selbstherrlichkeit ihrer Idee, sondern nur noch einerseits durch die Denkfaulheit und Unwissenheit der Massen, andererseits durch polizeilichen Schutz existieren. Mit der nur noch notdürftig zusammenhaltenden Form des modernen Polizeistaates wird auch die Macht der Kirche zusammenbrechen, und Redensarten wie die vom ewigen Fels Petri u. dgl. m. werden gegen die Gewalt der Thatsachen nichts vermögen. Die ethische Seele des Christentums wird bleiben, weil sie ewig menschlich ist; aber der dogmatische Leib wird in dem immer heftiger werdenden Zusammenstoß mit der modernen Kultur über kurz oder lang zu Staub zerfallen.

Das Urchristentum hat die antike Welt besiegt mittels der Hoheit und Energie seiner Sittenlehre. Es war eine durch die weltgeschichtliche Notwendigkeit vorgeschriebene Reaktion des Spiritualismus gegen einen übermächtig, ja rasend gewordenen Sensualismus. Es verordnete der Menschheit, als sich der Karneval der römischen Kaiserzeit bis zur wahnsinnigen Orgie hinaufgesteigert hatte, eine trübselige, aber heilsame Fastenkur. Wie es jedoch zu gehen pflegt, wenn ein neues Prinzip in der ganzen Frische, Herbigkeit und Ausschließlichkeit seiner Jugendkraft gegen ein altes anstürmt, so ging es auch hier. „Das Christentum — sagt Jean Paul — vertilgte wie ein jüngster Tag die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, es drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmelsstaffel und Schwelle zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt, und Teufel als Verführer zogen in Menschen- und Göttergestalten: alle Erdengegenwart war zu Himmelszukunft verflüchtigt.“ Es gab eine Zeit, wo das mehr als bloße Tendenz, wo es Wirklichkeit war. Demnach mußte das Verhalten des Christentums zur Kunst und Wissenschaft anfänglich ein durchaus feindliches sein. Durch erlittene Verfolgungen zur einseitigsten Unduldsamkeit gestachelt, kehrte sich das mächtig gewordene Christentum voll blinder Wut gegen die antiken Kulturschätze. Zerstörung bezeichnete den Pfad des triumphierenden neuen Glaubens. Banden rasender Fanatiker brachen aus der Einsiedler- und Klosterwelt der thebaischen Wüsteneien hervor und stürzten sich, bornierte Bischöfe an ihrer Spitze, auf die Schätze antiker Kunst und Wissenschaft. Die edelsten Bauwerke und Gebilde der Kunst erlagen der Zertrümmerung durch stupide Mönche, die unschätzbarsten Bibliotheken gingen durch diese Eiferer in Flammen auf. So wurde die höchst wertvolle Bibliothek im Serapeum zu Alexandria von dem dortigen Erzbischof Theophilus i. J. 389 zerstört. „Noch beinahe zwanzig Jahre später erregte der Anblick der leeren Fächer das Bedauern und die Entrüstung jedes Beschauers, dessen Gemüt nicht gänzlich durch religiöse Vorurteile mit Blindheit geschlagen war.“ (Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Emp. Chap. 28.) Die herrlichsten Überlieferungen poetischer Begeisterung und philosophischen Denkens wurden von den frommen Kirchenvätern mit dem Stempel der Sündhaftigkeit bezeichnet und als Werke des Satans verflucht. Auf den Ruinen eines heiteren Lebensdienstes erhob sich der Kultus des Todes und Moders, an die Stelle der schönen Göttergestalten traten die unschönen Reliquien der „heiligen Leiber“. Sobald jedoch diese Saturnalien des Fanatismus vorüber waren, mußte es jedem Denkenden klar werden, daß die Begründung einer die bisherige Kulturarbeit verneinenden, spezifisch christlichen Kultur nur eine ganz unhaltbare Illusion sei. Man

mußte sich alles Hochmuts christlicher Abstraktion ungeachtet schon dazu bequemen, die Materialien eines neuen Bildungsbaues bei den vor kurzem noch so unmäßig verachteten Heiden zusammenzusuchen. Noch mehr: da sich nämlich das Bedürfnis, die neue Religion systematisch und mit Beihilfe der Phantasie auszubilden, unabweislich geltend machte, so stand man nicht an, bei den von seiten der Kirchenväter so heftig vermaledeiten antiken Dichtern sehr umfassende mythologische Anleihen aufzunehmen, um damit den christlichen Olymp zweckdienlich auszustatten.

Indessen hat das Christentum, wie wir sehen werden, erst in seiner Erscheinungsform als katholische Kirche dieses Beginnen folgerichtig durchgeführt, während das Urchristentum in seiner asketischen Strenge vor einer künstlerischen Ausbildung der Lehre und des Kultus noch zurückschrak und sich, wie gegen das Leben selbst, so auch gegen die Blüte desselben, die Kunst, feindlich verhielt. Als Anläufe zur Lehrdarstellung in dichterischer Form erscheinen zwar die Gleichnisse im Neuen Testamente, zumal das vom verlorenen Sohne; ferner das immer mehr als das älteste anerkannte Evangelium nach Markus, das G. Volkmar (vergleiche sein Leben Jesu und Die Evangelien) mit allem Grunde als eine künstlerisch gegliederte epische Lehrdichtung bezeichnete. Sobald aber — und zwar früh genug — jüdischer Eifergeist in der neuen Gemeinschaft die Herrschaft gewann, verschärfte sich der Widerspruch gegen griechisch-römische Weltanschauung und Kunst immer mehr. Das bestimmte denn auch den Ton der urchristlichen Poesie, welche ihre Inspiration aus der alttestamentlichen schöpfte. Das visionäre Element der Prophetie erzeugte zur Zeit Neros christlicherseits das stellenweise gewaltige Gedicht der Offenbarung Johannis (Apokalypse), in welchem eine morgenländisch maßlose Phantasie groteskisiert, und die Psalmen gaben der christlichen Lyrik einen Grundklang, welcher der zerknirschten Abwendung von dem „Jammerthal" der Erde ganz entsprach. Die Form der ältesten Poeten des katholischen Christentums vom Ende des zweiten Jahrhunderts an war eine Reminiscenz der antiken Formen und blieb es noch lange; den Inhalt bildeten hauptsächlich Paraphrasen der Evangelien, später auch Biographien der Märtyrer, aus welchen im Verlaufe der Zeit ein oft geschmackloser Legendenwust

Gelehrter ein Buch schreibend. Aus einem Lyoner Druck des 15. Jahrhunderts.
Nach Brachot, le livre. Paris, Maison Quantin.

wust entstanden ist. Daneben wurden sehr viele Hymnen gedichtet, welche das Lob des Heilands verkündigten, ihn bald unter dem Bild eines die Herde der Gläubigen weidenden Hirten feiernd, bald unter dem eines Lammes, des Opferlammes, welches „hinwegnahm die Sünden der Welt". Auch dem heiligen Geist ward in dieser urchristlichen Hymnik viel gehuldigt, wogegen Gottvater mehr zurücktrat. Es lag in der Sache, daß diese ganze Dichterei sehr dünn und monoton sein mußte. Wenn sich derselben da oder dort einmal ein naturgemäßer, menschlicher Ton beimischte, galt das für eine Sünde. So soll der früher erwähnte Bischof Heliodoros von seinem Bischofssitz gestoßen worden sein, weil er den Roman Theagenes und Charikleia geschrieben hatte.

Der älteste christliche Gesang erhob sich in der griechischen Kirche. Seine Hauptrepräsentanten, in deren Hymnen mit dem Element hebräischer Psalmenlyrik noch einigermaßen die Einfachheit und Würde hellenischer Form sich vereinigte, sind der Kirchenvater Klemens von Alexandria (um 200), welchem seine berühmte Hymne An den Erlöser Anspruch gibt auf den Ruhm, der älteste christliche Dichter zu sein; dann Gregorios, Bischof zu Nazianz († 391), welchem die Autorschaft des ältesten christlichen Dramas zugeschrieben wird, das den Titel Der leidende Christus (Χριστὸς πάσχων) führt, zu einem Drittel aus euripideischen Versen zusammengestoppelt; ferner Apollinaris aus Laodikeia, Synesios aus Kyrene († um 431) und Methodios von Patara.

Des Gregorios Stück ist eine litterargeschichtliche Merkwürdigkeit, aber ohne poetischen Wert. Die Tragik darin wirkt manchmal sehr unfreiwillig komisch; so z. B., wenn die Mutter des Heilands (V. 267), die jüdische Zimmermannsfrau, nicht nur im Stile, sondern auch mit den Worten des Euripides die hellenische Göttin Muttererde und den Sonnengott Helios anruft. Maria erscheint infolge der Unbehilflichkeit des Verfassers überhaupt mitunter in einem Licht, das wenig zu ihrer sonstigen Würde paßt. So wenn der „Chor" gegen die allerdings fürchterlich Redselige gelegentlich den respektwidrigen Ausfall thut:

„Wie magst also bombastisieren du allfort?
Dir stirbt der Sohn, du aber schwatzest immerzu." [73])

Eine ganz dumme Machenschaft sind die sogenannten Homerokentra, eine aus homerischen Versen mit veränderten Namen zusammengemantschte Lebensbeschreibung Christi, welche ein gewisser Pelagios (im 5. Jahrhundert) begonnen haben soll und die von der gelehrten Gattin des Kaisers Theodosius II, Eudokia, fortgesetzt und vollendet wurde. Die römische (abendländische) kirchliche Dichtung, welcher von seiten deutscher Litterarhistoriker eine gründliche und umfassende Darstellung zuteil geworden,[74]) begann mit dem Kirchenvater Tertullianus († 220), dessen Richtung eine vorherrschend didaktisch-epische war, in welcher ihm Lactantius, Juvencus und andere folgten. Die Lyrik, der eigentliche Kirchengesang, wurde jedoch erst durch den berühmten Mailänder Bischof Ambrosius († 397) in den lateinischen Kult eingeführt. Ob übrigens der unter dem Titel Ambrosianischer Lobgesang (Te deum laudamus) allbekannte Hymnus von Ambrosius verfaßt sei, kann nicht mit Bestimmtheit behauptet werden. Des Ambrosius Bemühungen um die Würde und Schönheit des kirchlichen Gesanges wurden von dem Papst Gregor I, der in seinen Morgen- und Abendliedern als begabter Versmacher sich erwies, aufgenommen und fortgeführt. Von großem Einfluß auf seine und die Folgezeit war das teils in Versen, teils in Prosa

geschriebene Buch des Severinus Boëthius († 524) Von den Tröstungen der Philosophie (de consolatione philosophica). Als mit dem 11. Jahrhundert der Sieg der römischen Kirche entschieden war, begann sie ihren Gesang am machtvollsten zu entfalten. Aus dieser Zeit stammt das mit Recht hochberühmte Requiem Dies irae, welches wahrscheinlich Thomas von Celano gedichtet hat.

Wahrscheinlich; denn wie in Betreff einer nicht geringen Anzahl mehr oder minder berühmter Kirchengesänge herrscht auch bezüglich des Dichters vom Weltgerichtsliede Dies irae Ungewißheit. Vergl. Reumonts Aufsatz Der Dichter des D. i. (Nord und Süd, 1886, Märzheft, S. 312 fg.). Er sagt: „Man hat es Papst Innocenz dem Dritten zugeteilt. Mehr verbreitet ist die Ansicht, welche es dem Franziskanerorden entspringen läßt, und der heilige Bonaventura, der Kardinal Matteo von Acquasparta und Fra Tommaso von Celano werden als Verfasser genannt. Dieser letztere, ein Abbruzzese, hat für die Mehrzahl den meisten Anspruch auf die Autorschaft. Aber das Dies irae ist keine Dichtung des Franziskanerordens.“ Reumont meint dann, der Verfasser sei im Dominikanerorden zu suchen, und deutet auf den Fra Latino Malabranca hin, ohne sich jedoch bestimmt auszusprechen.

Etwas später feierte Thomas von Aquino das neu aufgekommene Fronleichnamsfest in einem mystischen Hymnus, Bernhard von Clairvaux verkündete im Liede eine Art christlichen Stoicismus, dessen Lehren sich zusammenfassen in der energischen Schlußstrophe:

„Was sich verlieren läßt, eigne sich keiner an!
Die Welt nimmt ihr Geschenk wieder von jedermann.
Denk an das Bleibende, Herz, strebe himmelan:
Selig ist in der Welt, wer sie verachten kann!“

Der Mönch Jakoponus sang sein rührendes Stabat mater, und der Kardinal Damiani entfaltete in seiner Hymne auf die Freuden des Paradieses eine Glut der Phantasie und Pracht der Malerei, welche gegen die sonstige dürre Abstraktion der christlichen Poesie wohlthuend absticht und einigermaßen an die Schilderung erinnert, die der Koran vom Paradiese der Muslim entwirft. Eine Auswahl der schönsten lateinischen Kirchenhymnen im Originaltext mit deutscher Übersetzung veröffentlichte unter dem Titel Lauda Sion K. Simrock.

Aus der römisch-kirchlichen Dichtung ging die neulateinische Poesie hervor, welche sich in der gelehrten Welt bis ins 18. Jahrhundert herab fortsetzte, indem sie sich im Verlaufe der Zeit von der Kirchlichkeit emanzipierte und, bei strenger Nachahmung der klassischen Form, in den Weisen des Vergil, des Horaz und Ovid epische Stoffe behandelte oder gegen Thorheiten und Laster satirisch zu Felde zog oder auch lyrisch-erotisch sich äußerte. Es geht eine Reihenfolge berühmter neulateinischer Poeten vom 9. bis zum 18. Jahrhundert herab, und man kann dieselbe füglich mit dem Reichenauer Abt Walafrid Strabo († 849) anheben und mit dem Kardinal Melchior de Polignac († 1741) beschließen. Zwischen den beiden genannten Namen stehen die zum Teil berühmten des Sextus Amarcius, dessen Sermones gegen Mitte des 11. Jahrhunderts satirisch-pessimistisch die Zeitlaster geißelten, des Johannes von Salisbury, des Abälard, des Gualter Mapes („Mihi est propositum“), des Scholastikers Günther, der im Epos Ligurinus Friedrich Barbarossas Thaten pries, ferner des Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Pontanus, Felix Hemmerlin, Celtes, Reuchlin, Erasmus, Ulrich von Hutten, Eoban Hessus,

Johannes Secundus, Vida, Buchanan, Frischlin, Balde, Lotichius, Justus Scaliger, Hugo Grotius. Mehreren von diesen Männern werden wir weiterhin wieder begegnen. Alle die genannten und zahllose andere lateinisch dichtende Poeten haben, indem sie die Erinnerung an den Geist und die Formen des klassischen Altertums wach erhielten, auf die gebildeteren ihrer Zeitgenossen ohne Frage wohlthätig gewirkt. Aber wie alle in einer toten Sprache geübte Schriftstellerei, erschöpfte auch diese lateinische Dichterei ihre Bedeutung und Geltung innerhalb der gelehrten Kreise. Einen selbständigen Kunstwert hat sie nicht anzusprechen und dem Aufschwung der nationalen Litteraturen ist sie eher hinderlich als förderlich gewesen. Wir lassen sie daher nach dieser kurzen Erwähnung hinter uns zurück.

Der Romanismus, die Romantik und das Rittertum.

Der Sturm der Völkerwanderung warf die römische Welt in Trümmer und ließ die entnervte Zivilisation derselben vor dem Andrange roher Naturkraft zu Boden sinken. Aber dieser Sturm reinigte zugleich auch die Atmosphäre der Weltgeschichte und leitete frisches, gesundes Blut in die vertrockneten Adern des gesellschaftlichen Körpers. Es ist eine der herkömmlichen Redensarten, die einer dem andern gedankenlos nachsagt, daß durch den Einbruch der „Barbaren" ins römische Reich, durch die Völkerwanderung, die Menschheit in ihrer Entwickelung um Jahrhunderte zurückgeworfen worden sei. Nichts kann unhistorischer und ungerechter sein als diese Ansicht. Denn der physisch und moralisch verkommene Süden verdankte ja seine Regeneration einzig und allein den erobernd über ihn hereingebrochenen germanischen Volksstämmen. Auch war ja, wie wir sahen, längst vor dem Einbruch der „Barbaren" die antike Kultur in völlige Fäulnis übergegangen. Die Germanen waren nur die Vollstrecker eines jener großen Wahrsprüche, wie sie von Epoche zu Epoche aus dem Munde der in der Weltgeschichte waltenden Nemesis ergehen, — Wahrsprüche, welche eine abgelebte Gesellschaft der Vernichtung weihen und zugleich eine neue ins Leben rufen.

Die germanischen Völker, welche zur Zeit jener ungeheuren Revolution, die wir Völkerwanderung zu nennen pflegen, aus dem Norden und Nordosten gegen den Süden und Westen vordrängend die Provinzen des römischen Reiches eroberten, vermischten sich mit der unterworfenen Bewohnerschaft ihrer neuen Wohnsitze, und aus dieser Mischung gingen die Mischlingnationen hervor, welche romanische heißen. Die Eroberer vermischten aber nicht nur ihr Blut, sondern auch ihre Sprache mit der der besiegten Römer, und da die lateinische Sprache sich einer vollendeten Ausbildung erfreute, so ging es ganz natürlich zu, wenn sie die roheren Idiome der Sieger dergestalt unterwarf, daß jene in allen vormals weströmischen Provinzen die durchgreifende Grundlage der Rede und Schrift war und blieb. Indessen mußte sie doch zur Aufnahme vieler fremder Elemente sich bequemen, verlor durch die Verarbeitung dieser Elemente vieles von ihrer Eigentümlichkeit und modelte sich im Munde des Volkes, während das eigentliche Latein fortwährend Sprache der Gelehrten und der Kirche blieb, allmählich zu dem sogenannten Romanzo, welches lange Zeit in den romanischen Ländern ziemlich allgemeine Geltung hatte und aus welchem dann mit der schärferen Scheidung der

verschiedenen romanischen Nationalitäten auch die verschiedenen romanischen Mundarten sich herauszweigten.[75]) Bekanntlich wurde auch im Latein ein sermo rusticus (Volkssprache) und ein sermo urbanus (Schriftsprache) unterschieden, welcher letztere erst durch die litterarische Thätigkeit der Römer von dem ersteren sich abtrennte. Es liegt auf der Hand, daß das Latein, welches sich mit den Mundarten der eingewanderten Völker zum Romanzo verband, der sermo rusticus war. Für die poetische Form des Romanzo wurde im Gegensatze zu dem germanischen Stabreim (Alliteration) der Endreim (rima) wesentlich, welcher zwar schon ziemlich frühzeitig bei lateinisch-christlichen Poeten sporadisch vorkam, jedoch verschiedenen Anzeichen nach erst durch das Beispiel der spanisch-arabischen und sizilisch-arabischen Dichtung allgemein in die romanische eingeführt worden sein mag.

Die Amalgamierung der Völker des Nordens und des Südens hatte zwar für die ersteren den Nachteil, daß sie ihre Urgeschichte, ihre nationale Heldensage, also die eigentliche Basis, worauf ein Volk bei seiner selbständigen historischen Entwickelung fußt, ganz oder großenteils einbüßten; allein diese Einbuße ward durch die Aneignung der Elastizität des Südens, welche die starre Kraft der angeborenen Natur jener Völker milderte, ohne sie zu brechen, einigermaßen vergütet, und im ganzen genommen hatte die Mischung nordischer und südlicher Elemente eine höchst wohlthätige Wirkung auf den Gang der staatlichen und geistigen Bildung. Die Brutalität des nordischen Feudalismus, welcher die politische Form des Mittelalters wurde, fand von Anfang an in der Flüssigkeit und heiteren Beweglichkeit des südlichen Volkslebens, in welchem von jeher, wie noch jetzt, der Unterschied der Stände mehr verschwand, sowie in den nie ganz erloschenen und bald wieder thatkräftig auflebenden Erinnerungen an antik-republikanische Städtefreiheit ein heilsames Gegengewicht. Sodann häufte der Austausch nordischer und südlicher Lebensanschauungen, Mythen, Sagen und Märchen ein poetisches Kapital, von dessen Reichtum später zahllose Dichter zehren konnten. Endlich, und das war das Wichtigste, wurde durch die romanischen Völker dem Christentum die allzu scharfe spiritualistische Spitze, in welche es auslief, abgebrochen und die neue Religion als Katholizismus so weit vermenschlicht, als es ihr Wesen nur immer zuließ. Die südlichen Völker waren stets genußliebend gewesen, und die Einwanderung der Nordländer hatte sie dermaßen aufgefrischt und gekräftigt, daß ihnen eine Religion, wie sie die asketischen Urchristen in den thebaischen Einöden gepflegt, keineswegs zusagen konnte. Das Christentum wurde daher durch die Völker des Südens zum Katholizismus, d. h. zu einem sinnlichen Kultus, der sich eine förmliche Mythologie schuf, die heidnischen Götter, Göttinnen und Genien in Heilige umtaufte, an deren Spitze als christliche Venus oder Isis die Madonna gestellt wurde, die heidnischen Gebräuche und Feste unter christlichen Namen fortsetzte und fortfeierte, den Lebensgenuß, wenn nicht ausdrücklich billigte, so doch stillschweigend duldete und dem Sünder durch das weite Thor der kirchlichen Gnadenmittel immer noch einen Weg ins Himmelreich offen ließ. Dieses, das Himmelreich, und dessen Kehrseite, die Hölle, also das Jenseits, konnte der Katholizismus freilich nicht aufgeben, ohne sich selbst zu vernichten; allein er bot alles auf, um auch das Diesseits möglichst bequem und genießbar einzurichten: er milderte durch seine Dazwischenkunft die Roheit feudalistischer Tyrannei, empfand vermöge der Verfassung seiner Hierarchie demokratische Sympathien und bewahrte das Volk einerseits durch seine mildthätigen Anstalten vor dem Verhungern, andererseits durch die in dem prachtvollen Zeremoniell

seines Gottesdienstes dargebotenen ästhetischen Genüsse vor Vertierung. Der Katholizismus schuf die christliche Kunst; er wollte auf die Sinne und das Gemüt der Menschen wirken und konnte daher des dichterischen Wortes, der Malerei, der Musik nicht entraten; ja, er machte sogar seine Kirchen geradezu zu Theatern und wurde durch die Aufführung religiöser Schauspiele (Mysterien, Miracles, Moralitäten) Begründer des modernen Dramas, wovon unten mehr.

In dem Katholizismus, in welchem sich die ganze Phantastik und Symbolik des alten Indiens erneuerte, hat nun auch die Romantik, das charakteristische Merkmal nicht allein der romanisch-mittelalterlichen Poesie, sondern der Poesie des Mittelalters überhaupt, ihre Quelle, für welche allerdings sowohl durch die mittels der Völkerwanderung herbeigeführte Vermischung nationaler Eigentümlichkeiten, Sagen und Anschauungen, als auch durch die dunkle Befreiungssehnsucht der von dem Feudalsystem gequälten Menschheit noch anderweitige Zuflüsse eröffnet wurden. Die Romantik stellte sich vor allem die Aufgabe, das Ringen des Menschen in dem Kampfe zwischen den Satzungen der christlichen Moral und den Forderungen der Natur darzulegen. Durch dieses Ringen muß das Gefühl zu übersinnlicher Verfeinerung gesteigert werden, in welchem Zustande es über die Verlockungen der Sinnenwelt triumphiert, allein bei der Unmöglichkeit, sich des Irdischen völlig zu entäußern, fortwährend einer krankhaften Reizung, einem sehnsüchtigen Unbefriedigtsein preisgegeben ist. Wesentlich christlich war die Romantik infolge der Art und Weise, wie sie die Liebe auffaßte. Die Romantik begründete nämlich einen förmlichen Kultus der Liebe, dessen Idol das Weib war. Daß die Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens zu dieser idealen Auffassung der Weiblichkeit häufig in schroffen Gegensatz trat, ist Thatsache. Ich werde im zweiten Bande, beim deutschen Minnegesang, darauf zurückkommen. Das Weib erhielt durch die Romantik, für welche hier zunächst der katholische Mariadienst maßgebend gewesen, eine ganz andere Geltung und Stellung, als es in der antiken Welt besessen hatte. Im antiken Zeitalter war der Mann, als Repräsentant der Thatkraft, Mittelpunkt des Lebens, im romantischen dagegen das Weib, als Typus der Gefühlsinnigkeit. Das Christentum als Religion der Demut und Unterwerfung vergöttlichte das Weib, und die Romantik faßte daher folgerichtig die Liebe als eine geistige Vollkommenheit, als einen mystischen Akt, der eigentlich mit der natürlichen, d. h. geschlechtlichen Liebe gar nichts zu thun habe oder wenigstens der letzteren erst die gehörige Weihe gebe. Ob die Poesie durch diese veränderte Stellung des Weibes so unendlich viel gewonnen, wie die Romantiker behaupten, bleibe dahingestellt; gewiß aber ist, daß die antiken Frauenbilder Andromache, Penelope, Nausikaa, Antigone u. a. für alle Zeiten als leuchtende Vorbilder echtester und edelster Weiblichkeit gelten werden.

Das romantische Liebesideal war die Sonne, welche die soziale Blüte des mittelalterlichen Lebens, das Rittertum, zur Entfaltung brachte. Die Minne (Gottesminne, Frauenminne) war die Seele der Romantik, das Rittertum ihr Leib. In diesem gelangte die romantische Idee zu ihrer vollsten Erscheinung, ging aber dabei nach zwei Richtungen auseinander und stellte sogar in den Zweigen eines Sagenstammes, in der Artussage das weltliche, in der Gralsage dagegen das geistliche Rittertum dar. Den Artussagenkreis im engeren Sinne erfüllt ein glanzvolles, turnierendes, banketierendes und liebelndes Ritterleben; der Minne- und Ehrendienst erscheint hier als ein System, das schon einigermaßen der spitzfindigen Behandlung der Liebe und Ehre

vorgreift, welche später im spanischen Drama aufkam; die Ritter von Artus' Tafelrunde sind zwar sehr fromm, aber in noch höherem Grade galant, ihre Sinnesweise, wie der Zweck ihrer bunten Abenteuer ist durchaus weltlich, und sie machen sich gar kein Gewissen daraus, jede Blume zu pflücken, die ihnen auf ihren Irrfahrten in die Hände kommt: die Gralsage im engern Sinn hingegen eröffnet den Blick in eine ganz andere Welt, sie vertritt wesentlich die allegorische Seite der Romantik; das Rittertum in der vorhin geschilderten Weise ist hier nur Folie für das Mysterium des Graldienstes, die Weltanschauung ist völlig christlich, d. h. übersinnlich und asketisch, die

Die Frau unter dem Schutze der Ritterschaft.
Allegorische Darstellung nach einer Miniatur des 15. Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek.

Kollisionen des menschlichen Gefühls mit der christlichen Moral treten schroff hervor, die Liebe ist mehr ein Begriff als eine Realität, der Drang in die dämmerige Ferne, der Hang für das Wunderbare und Unbegreifliche vereinigen sich mit feindseliger Verachtung des Wirklichen und Naheliegenden. So kehrte sich also in den beiden Typen des Rittertums, in der Artussage und in der Gralsage, in welcher letzteren orientalische Einflüsse nicht zu verkennen sind, die durch die Kreuzzüge vermittelt wurden, der christliche Dualismus zwischen dem Diesseits und Jenseits ebenso unversöhnt heraus, wie er die Welt der Romantik, das Mittelalter, überhaupt durchdrang.

Das Rittertum, als politische Erscheinung gefaßt, fußte auf der Feudalverfassung und gipfelte sich in verschiedenen Abstufungen zu seiner Krone auf, zum Kaiser; diesem gegenüber stand der Papst, als Spitze der Hierarchie — weltliche und geistliche Macht, Diesseits und Jenseits, ohne Unterlaß sich befehdend. Dies war in Wirklichkeit die von neueren Romantikern ausgeposaunte Einheit des mittelalterlichen Lebens. Übrigens hätte diese vorgebliche Einheit die Romantik notwendigerweise zerstört; denn das Romantische besteht ja eben im Zwiespalt, es ist das ewige Unbefriedigtsein, das nie gestillte Sehnen,

das angestrebte Aufgehen des Irdischen im Übersinnlichen. Als solches hat es sich in den Kreuzzügen, der Glanzzeit des Rittertums, welthistorisch manifestiert und aus den durch diese und die Kämpfe der Bekenner des Islams und des Christentums in Spanien und Südfrankreich herbeigeführten Berührungen zwischen Morgenland und Abendland seine höchste Formvollendung geschöpft. Wenn aber, wie oben bemerkt worden, die aus dem Christentum hervorgegangene Romantik die Poesie des Mittelalters als allgemeines Merkmal charakterisiert, so müssen wir daneben als besondere Elemente derselben — hier zunächst in Bezug auf die Litteratur der romanischen Völker — hervorheben die Reminiscenz der antiken oder, genauer gesprochen, der römischen Poesie und die ihr bald unterliegende, bald sie zurückdrängende Nationalität. Der Kampf dieser Elemente durchzieht die ganze Litteraturgeschichte der Romanen (Franzosen, Italiener, Spanier und Portugiesen) und wird einzig und allein in der dramatischen Litteratur Spaniens vollständig zum Vorteil der Nationalität entschieden.

Das mittelalterliche Theater.

Wie Wissenden wohlbekannt und wie an bezüglicher Stelle im ersten Buche dargethan worden, war die dramatische Dichtung und theatralische Kunst des Altertums aus dem Gottesdienst hervorgegangen und zwar sowohl die tragische, als die komische Richtung dieser Dichtung und Kunst. Die antiken Theater, wenigstens die hellenischen, waren Kultstätten, die Aufführungen Kulthandlungen, und wer die Tragödien eines Aeschylos und Sophokles kennt, wird das nicht befremdend finden. Auch die Ursprünge des römisch-italischen Schauspielwesens sind religiöser Natur gewesen. Beim Vergil findet sich hierüber die denkwürdige Stelle (Georgica II, 385 seq.):

> „Auch ausonische Pflanzer, aus Troja entstammete Bauern
> Feiern mit rohem Gesang und entfesseltem Lachen ihr Festspiel
> Und, in entsetzliche Larven gehüllt aus gehöhleter Rinde,
> Rufen sie dich, o Bacchus, mit fröhlichen Liedern und hängen
> Schaukelnde Bildchen von dir an die hoch aufragende Fichte."

Mit ihrem Sinken verlor freilich die antike Bühne mehr und mehr ihren gottesdienstlichen Charakter, bis sie endlich im kaiserlichen Rom nur noch die Widerspiegelung einer allgemeinen und grauenhaften Sittenverderbnis war. Wollust und Grausamkeit spektakelten da, wie in der Welt selbst, so auch auf den Brettern, welche „die Welt bedeuten". War es doch im 1. Jahrhundert der christlichen Ära mit der antiken Tragik so weit gekommen, daß in der Tragödie Herkules auf dem Öta die Titelrolle von einem zum Tode verurteilten Verbrecher gespielt werden mußte, welcher schließlich, zur Erhöhung der theatralischen Illusion, auf der Bühne lebendig verbrannt wurde. In unzüchtiger Richtung gipfelte die Entartung des alten Theaters erst im 4., 5. und 6. Jahrhundert, namentlich in den östlichen Provinzen des römischen Reiches. Zur Zeit Konstantins machte das Ballet Majuma Furore, dessen Reiz darin bestand, daß völlig nackte Tänzerinnen eine Badescene darstellten, und zur Zeit Justinians hatte dieses Kaisers nachmalige sehr „orthodoxe" und „fromme" Gemahlin Theodora ihre

Laufbahn damit begonnen, daß sie, bloß mit einem schmalen Gürtel bekleidet, auf der Bühne erschien, um Unbeschreibliches zu agieren.

Sehr begreiflich daher, daß die christlichen Kirchenväter von Tertullian ab alle Donner ihres Eifers und ihrer Beredsamkeit gegen das Schauspielwesen losließen. Mit Fug und Recht konnte Chrysostomus die Theater von damals „Wohnungen Satans, Schauplätze der Zuchtlosigkeit, Schulen der Üppigkeit, Hörsäle der Pest und Gymnasien der Ausschweifung“ nennen. In dem Rezept der großen Fastenkur, welche das Christentum der verkommenen antiken Gesellschaft verordnete, bildete das auf die Schauspiele, Schauspieler und Schauspielerinnen geschleuderte Anathema eine stehende Rubrik. Bischöfe, Synoden und Konzilien bemühten sich unablässig, die Gläubigen zu vermögen, daß sie der „unheiligen Augenlust“ möglichst sich enthielten oder ganz entwöhnten. Wenn je-

Tanz der Kirchendiener und Chorknaben. Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts.

doch der „Geist“ stark war, so war das „Fleisch“ noch stärker. Die Christen liefen daher mit nicht geringerer Gier als die Heiden in die Theater, und die christliche Klerisei mußte zuletzt achselzuckend zur Anerkennung der trivialen aber großen Wahrheit sich herbeilassen, daß der Mensch eben kein theologisches Abstraktum sei, sondern ein sehr konkretes Wesen, welches schlechterdings essen, trinken, heiraten und verschiedenartig unterhalten und ergötzt sein wollte; ferner, daß man das Volk nur mittels des Hebelwerkes realer Anschauungen einigermaßen annähernd zur idealen Region emporheben könne, daß die denkträge Menge, d. h. der ungebildete und der gebildete Pöbel, zur Aneignung religiöser Begriffe der Vermittelung durch mythologische Vorstellungen bedürfe; sowie endlich, daß der große Haufe Moralpredigten am liebsten in einer Form vernehme, welche dem Nützlichen das Angenehme beimischt. Mit anderen Worten, die christliche Geistlichkeit gelangte frühzeitig zu der Einsicht, daß die Heiden, wenn sie, an die künstlerisch gestalteten, die Sinne angenehm berührenden und aufregenden Gottesdienste ihrer Religion gewöhnt, für den neuen Glauben gewonnen werden sollten, im Christentum, im Kult der christlichen Kirche möglichst viel von dem wiederfinden müßten, was sie im Heidentum verließen. Demzufolge handelte es sich darum, die unheilige Augenlust im heidnischen Sinne in eine heilige im christlichen umzuwandeln und innerhalb der christlichen Gotteshäuser selbst der Schaulust Befriedigung zu gewähren.

„Wenn die strengeren Lehrer und Gesetzgeber der neuen Kirche alles, was an den alten Aberglauben erinnerte, gewaltsam zu unterdrücken suchten, gelangten dagegen andere einsichtsvolle und einflußreiche Männer zu der Überzeugung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. So kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdies schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freudenäußerungen geriet allmählich in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bacchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen. An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten. Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen zusammenfielen, so begann die Fröhlichkeit sich an diesen wie an jenen auszusprechen, und die entfesselte Lust erfüllte Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sänger und Possenreißer einfanden, um der Vergnügungs- und Schaulust des Volkes Nahrung zu geben. Schon ein Kapitular aus der karolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben; es wird hier den Scenicis verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermutlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Geistlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Ausdrücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluß diesen Unfug, den man, wenngleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann. Die Heiligkeit des Ortes und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Begebenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu Gegenständen der Darstellung zu machen, und so kam es, daß die Keime des Dramas, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste sehen (besonders in den Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde), sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange dies in den Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlicher, die sich ihnen anschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweihung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlaßt sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volkes zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken ließ, und der Klerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann zur Erreichung eben dieses Zweckes sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines äußern Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonien der Kirche, die Reden der Priester, sowie verschiedene Handlungen des Kultus hatten das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgetragen wurde, war oft ins Mimische übergegangen; seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgelesenen Abschnitte verbildlicht waren; der Übergang zur lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahegelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte wäre des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volk aus solchen Schauspielen erwachse. Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurteil zurück, ja förderte selbst dergleichen Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien", der ihnen in verschiedenen Dekretalen und Konzilienbeschlüssen beigelegt wird, mit anderen Handlungen des Kultus auf gleiche Linie stellte." (Schack.) [76])

Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß der gesamte Kult, das ganze Ritual und Zeremoniell der christlichen Kirche auf dieses Motiv zurückzuführen sei. Immerhin

jedoch ist hier der Punkt, von welchem Ursprung und Wachstum des modernen Theaters ausgegangen — modern als Gegensatz zu antik gemeint. Ja, so recht im Schoß der Kirche ist das moderne Schauspielwesen entsprungen, und sein ursprünglicher Charakter ist durchaus ein religiöser gewesen. Die kirchliche Politik suchte dann im Fortschritt der Zeit sämtliche bildende und redende Künste sich dienstbar und nutzbar zu machen. Sie hat auch das christliche Drama geschaffen und die christliche Schaubühne aufgebaut. Der Keim dazu war gegeben in der Feier des Abendmahls, in den dabei stattfindenden Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde. Hieraus gestaltete die Kirche ein liturgisches Drama, die Messe, welche nichts anderes ist als eine dramatische Gedächtnisfeier des Opfertodes Christi. Sehr richtig und treffend hat ein streng katholischer Autor bemerkt: „Mittels und in der Messe hat die Kirche aus dem Gottesdienst ein Kunstwerk gemacht.“ Und wie die Abendmahlsfeier, nahmen auch andere Kulthandlungen mehr oder weniger mimischen und theatralischen Charakter an. So die Festprozessionen und Leichenpompe, das Psallieren an den Gräbern der Märtyrer und dergleichen mehr.

Zur Weiterentwickelung dieser kirchlich-dramatischen Elemente und Motive trugen auch von anderer Seite kommende Einflüsse bei; zuvörderst, obzwar in geringerem Maße, die Nachwirkung der antiken Dramatik oder, genauer gesprochen, der griechischen Tragödie. Im 4. Jahrhundert nämlich wurden zum Gebrauch in Schulen von christlichen Gelehrten fromme Schauspiele zusammengeschrieben, welche nicht nur den altgriechischen unbeholfen nachgebildet, sondern auch zu einem guten Teil aus Versen der griechischen Tragiker, insbesondere des Euripides, zusammengesetzt waren. Eine Vorstellung von dieser traurigen Tragik giebt das bereits oben erwähnte, mit Recht oder Unrecht dem Gregor von Nazianz zugeschriebene Flickstück Der leidende Christus. Einen größeren Einfluß als diese geistverlassenen Schulfuchsereien haben auf die Fortbildung des modernen Theaters die mimischen Spiele der Römer geübt, welche in der Form von vulgären, meist ganz schauderhaft zotigen Mummereien und Possen sich ins Mittelalter hinüberschwindelten, getragen von dem unausrottbaren Geschlecht der Mimen und Jokulatoren (joculator, Spaßmacher, von jocari, scherzen), welche in den provençalischen Jongleurs, den spanischen Joglars und den normannisch-englischen Minstrels (vom mittelalterlichen lateinischen ministerialis, eigentlich Dienstmann) fortlebten. Denn es untersteht keinem Zweifel, daß die christliche Geistlichkeit in demselben Maß, in welchem das kirchlich-rituale Schauspiel reicher und vielgestaltiger sich entwickelte, mehr und mehr genötigt war, mit dem leichten Völklein der „Fahrenden“ sich zu verbinden und die Mitwirkung dieser „Leute vom Fach“ bei Aufführung der kirchlichen Dramen in Anspruch zu nehmen. Dieser Thatsache ist wohl hauptsächlich schuldzugeben, daß mit der Zeit in die heiligen Spiele Profanierungen der frechsten Art eingegangen sind, wie im folgenden Kapitel bei Erwähnung der französischen „Mystères“ berührt werden wird.

Den Fortschritt vom liturgisch-dramatischen Gottesdienst zum entwickelteren Kultusdrama finden wir in den weit ins christliche Altertum zurückreichenden Bemühungen des Klerus, zuvörderst den Inhalt der österlichen und später auch den der weihnächtlichen Mythen dramatisch-theatralisch in den Kirchen zu gestalten. Man hat Grund, anzunehmen, daß derartige Bestrebungen schon im 4. und 5. Jahrhundert vorkamen und vorzüglich dem Eifer der orthodoxen Partei zu verdanken waren, welcher dieselbe antrieb, mittels größerer Vielgestaltigkeit und Pracht des Kultus der arianischen Partei

den Rang abzulaufen. Frühzeitig schon müssen solche kirchlich-theatralische Versuche auch diesseits der Alpen angestellt worden sein; denn eine alte Handschrift der Stiftsbibliothek in St. Gallen unterrichtet uns, daß und wie in ältester Zeit in der Kirche des berühmten Klosters der genannten Stadt der Auferstehungsmythus in Scene gesetzt worden ist.

Am Karfreitag nämlich legte man dort ein großes, mit Leinwand umwickeltes Bild des Gekreuzigten in das Grab, besprengte es mit Weihwasser und räucherte es an. In der Osternacht sodann suchten drei als Frauen verkleidete Mönche den Leichnam des Heilandes in dem Grabe und sangen die bezüglichen Stellen der Schrift ab. Diesen gaben zwei andere als Engel maskierte Geistliche aus dem Grabe hervor Antwort, und drei weitere Priester recitierten in der Rolle von Fremdlingen die übrige Erzählung von der Auferstehung Christi, wie sie in den Evangelien steht. Inzwischen erschien ein neunter Mönch auf dem Hochaltar, mit einem roten Meßgewand angethan und eine Fahne schwingend. Er stellte den auferstandenen Heiland vor und gab sich singend der Maria zu erkennen. Zum Schluß fiel das versammelte Volk als Chorus in diese Osteroper ein, indem es jubelnd anstimmte: „Christ ist erstanden!“ — Daß die Osterspiele oder Passionsspiele die ältesten der kirchlichen Dramen gewesen sind, darf als feststehend angenommen werden, und die soeben mitgeteilte urkundliche Nachricht weist auch auf den Keim hin, aus welchem die Osterspiele erwachsen sind. Dieser Keim ist kein anderer als das 16. Kapitel im Markus-Evangelium, V. 1—8, wo der Besuch der drei Frauen beim Grabe Jesu und die Anrede des Engels an sie erzählt wird. Zu diesem Ergebnis ist auch G. Milchsack gekommen im ersten Teil seiner trefflichen Schrift Die Oster- und Passionsspiele; litterarhistorische Untersuchungen über den Ursprung und die Entwickelung derselben bis zum 17. Jahrhundert, vornehmlich in Deutschland, 1880. Wir werden noch manchmal auf den Gegenstand zurückkommen müssen.

Aus solchen innerhalb der Kirchen selbst zur Darstellung gebrachten Dramatisierungen der österlichen und weihnächtlichen Evangelienkapitel entwickelte sich das kirchliche Schauspiel des Mittelalters und gestalteten sich die sogenannten Mysterien- oder Mirakelspiele, Benennungen, die sich handgreiflich daraus erklären, daß sie die angeblichen Geheimnisse des christlichen Dogmas und die Wunder der jüdisch-christlichen Mythologie im weitesten Umfange zu Gegenständen hatten. Man schreibt auch, wenigstens in Deutschland, mitunter statt Mysterien Misterien und stützt diese Schreibweise auf die Behauptung, das Wort sei die Abkürzung des lateinischen ministerium (Dienst, nämlich dei, also Gottesdienst) und die geistlichen Spiele hießen füglich Ministerien oder Mysterien, weil sie ja gottesdienstliche Handlungen gewesen wären. In Frankreich hießen diese Dramen Geheimnisse (Mystères), in Italien Evangelien, Beispiele oder geistliche Komödien (Vangelii, Esempii, Commedii spirituali), in Spanien Akte (Autos), in England Wunderspiele (Miracle-Plays, vom lat. miraculum und vom angelsächsischen plegian, spielen), in Deutschland endlich Weihnachtsspiele und Osterspiele oder Passionsspiele. Was diese Schauspiele für eine unwiderstehliche, auf Kleriker und Laien gleichmäßig geübte Zugkraft besaßen, bezeugt der Umstand, daß bis ins 13. und 14. Jahrhundert hinein die Bemühungen von Päpsten und Bischöfen andauerten, das Innere der Gotteshäuser wenigstens vor den ärgerlichsten Ausschreitungen dieses kirchlichen Komödienwesens zu bewahren. Dies wurde insofern erreicht, als im Laufe der Zeit die Kirchen nicht mehr Raum genug boten, den theatralischen Apparat und die Zuschauermassen zu fassen, so daß man sich gezwungen sah, die Mysterienbühnen auf den Kirchhöfen und weiterhin auf den größeren Plätzen der Städte aufzuschlagen.

Die theatralischen Zurüstungen und die scenische Technik sind anfänglich gewiß höchst einfach, roh und dürftig gewesen. Aber schritthaltend mit der litterarischen Ausbildung, oder vielmehr dieselbe weit überholend, kam auch die Einrichtung und Ausschmückung der Bühne, das Kostüm der Schauspieler, die Maschinerie, die Beihilfe von Musik, Gesang und Tanz, kurz das Zusammenwirken von alledem, was wir unter theatralischen Künsten verstehen, zu reicher Entfaltung und Anwendung. Auf dem Höhepunkt ihrer Glanzzeit sodann, also im 15. Jahrhundert, stellte sich die Mysterienbühne überall, wo dieses Theaterwesen mit Liebe gepflegt ward, als eine sehr weitschichtige Anstalt dar. Denn für ihre großen Haupt- und Staatsaktionen bedurfte sie einer sehr geräumigen Scenerie, bedurfte sie, da sie Himmel,

Mirakelspiel auf dem Marktplatze von Conventry, England. Nach einer alten englischen Zeichnung.

Erde und Hölle zugleich in den Kreis ihrer Handlung zog, eines dreistöckigen Aufbaues der Bühne. Noch mehr, es kam sogar vor — wie z. B. noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Luzern — daß das Scenarium eines recht pompösen Osterspiels über mehrere Plätze und Gassen einer Stadt sich erstreckte. Bei Aufführung solcher heiligen Aktionen großen Stils agierten oft mehrere hundert Personen zugleich auf der Bühne, und schon hieraus läßt sich entnehmen, daß die Betreibung dieser frommen Schauspielkunst aus den Händen der Priester in die der Laien übergegangen sein mußte. In Wahrheit finden wir denn auch, daß vom 13. Jahrhundert an dieses ganze Komödienwesen zwar noch unter der obersten Aufsicht und Leitung der Kirche stand, aber von den Kathedralen, Bischofspfalzen und Prälaturen in die mächtig aufstrebenden Städte übersiedelte und hier von den Klerikern an die Laien kam. Genossenschaften von Gelehrten, Studenten, Kaufleuten und Handwerkern thaten sich zur Betreibung des heiligen Komödienspiels zusammen, welches übrigens auch häufig eine Gemeindesache war, deren Besorgung den Städtemagistraten von amtswegen oblag. Aus einem Zubehör des Gottesdienstes ist demnach auf diesem Entwickelungsgange das geistliche Schauspiel nach und nach ein geschäftliches Unternehmen oder ein politisches Institut geworden. Allein seines ursprünglich sakralen, seines gottesdienstlichen Grundcharakters ging es deshalb nicht verlustig.

Die Erscheinung der Mirakelspiele in Italien, Frankreich, England und Deutschland reicht weit ins Mittelalter zurück. Wird uns doch schon von einem der Hofräte Karls des Großen, von dem Abt Angilbert, erzählt, daß er zwei derartige kirchliche Schauspiele gedichtet habe und zwar in friesischer Sprache, was um so merkwürdiger wäre, als die ältesten Mysterien samt und sonders in der Sprache der Kirche, also lateinisch, verfaßt wurden. Die Münchener Bibliothek bewahrt z. B. zwei lateinische und zwar versifizierte Mysterienspiele aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Schon im 12. und noch entschiedener im 13. traten an die Stelle des kirchlichen Lateins die verschiedenen Landessprachen; am frühesten, wie es scheint, in Frankreich. Die Aufführungen selbst fanden statt zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten und, seit dem 13. Jahrhundert am Fronleichnamstage. Den Inhalt der Stücke bildeten die Mythen, Sagen und Legenden des Alten und Neuen Testaments samt dem unendlichen Vorrat von Stoffen, welchen die mirakulosen Lebensbeschreibungen der Heiligen darboten. Lieblingsgegenstände jedoch waren und blieben die Geschichten von der Geburt und Kindheit Jesu, sowie von seinem Leiden, Sterben, Wiederauferstehen und Himmelfahren. Sehr oft wurde auch der Versuch gemacht, den ganzen Mythenkreis von der Erschaffung der Welt bis zum Weltende in den Rahmen eines und desselben Mirakelspiels zu spannen. Da entstanden dann wahre Ungeheuer von Schauspielen, deren Aufführung nicht nur Tage, sondern Wochen in Anspruch nahm. Ein vor König Karl VI. von Frankreich im Jahre 1380 dargestelltes Mysterium hatte 23 lange Akte. In England ist zu Skinnerswell im Jahre 1409 ein Miracle-Play von der Weltschöpfung und vom Weltende tragiert worden, welches volle acht Tage spielte. Den Zuschauern, welche die ganze Darstellung aushalten würden, war ein tausendjähriger Sündenablaß förmlich garantiert, woraus zu ersehen, daß der Genuß solch einer heiligen Komödie noch immer als ein gottesdienstlicher Akt angesehen war. Aber erst im 15. und 16. Jahrhundert gipfelten die fromme Schaulust und die andächtige Geduld. Denn wir wissen aus dieser Zeit von Mysterienaktionen zu Valenciennes und Bourges, deren eine 25, deren andere sogar 40 Tage währte. Natürlich bemaß sich die Ausdehnung des den Zuschauern gewährten Ablasses nach der größeren oder geringeren Beharrlichkeit derselben.

Vom Ende des 14. Jahrhunderts an machte sich eine beträchtliche Bereicherung des geistlichen Schauspiels bemerkbar, bewerkstelligt durch die Einführung allegorischer Personen. Infolge dessen hat sich aus den Mysterien eine Abart derselben herausgezweigt, die sogenannten Moralitäten (Moralitates, Moralités), mit Fug so geheißen, weil sie dramatisierte Moralpredigten waren, vorgetragen von Personifikationen aller möglichen Tugenden und Laster. In Frankreich erfunden, hat diese Gattung mittelalterlicher Schauspiele auch in Spanien und England großen Anklang gefunden.

Die französische, englische und deutsche Litteratur besitzt reichhaltige gedruckte Sammlungen von Mysterien-, Mirakel-, Weihnachts- und Osterspielen und ebenso von Moralitäten. Weniger ist in Italien und Spanien für die Sammlung derartiger Reliquien des Mittelalters geschehen. Man muß jedoch unumwunden sagen, daß die Textbücher der kirchlichen Komödie weit mehr nur einen kultur- und kunstgeschichtlichen, als ästhetischen und litterarischen Wert besitzen. Es sind mit ganz wenigen Ausnahmen ungefüge und ungeschlachte, mitunter geradezu rührend ungeschickte Machenschaften, ihrer dramatischen Form ungeachtet weit mehr epischen als dramatischen Charakters, unendlich breit, fabelhaft langweilig, eine der schlimmsten Geduldproben für den Litterarhistoriker.

Am genießbarsten sind noch die englischen Miracle-Plays. Ihre höchste dichterische Vollendung und überhaupt erst eine nennenswerte poetische Handhabung fand die mittelalterlich-kirchliche Dramatik nicht während des Mittelalters, sondern nach demselben und zwar in einem Lande, welches im Mittelalter stecken blieb und darin grauenhaft verkam — in Spanien, nämlich durch Lope und Calderon. In den Autos dieser Dichter glüht dasselbe Feuer, welches aus den Madonnenbildern Murillos leuchtet, und nicht weniger dasselbe Feuer, welches von den Scheiterhaufen der Inquisition emporschlug. Natürlich haben sich, wie in Spanien, so auch in anderen katholischen Ländern die Mysterienspiele länger gehalten als in protestantischen. So hörten sie z. B. in der gut katholischen schwäbischen Reichsstadt Gmünd erst im April 1803 auf. Da ist das Gmünder Passionsspiel zum letztenmal feierlich aufgeführt worden, und es verdient dasselbe wohl eine kurze Erwähnung, weil eine blasse Überlieferung existiert, daß Schiller, während er in seinen Knabenjahren mit den Eltern in Lorch lebte (1765—68), durch dieses im nahe gelegenen Gmünd gesehene Osterspiel die ersten dramatischen Eindrücke und Anregungen empfangen habe.[77]) Daß noch heute im bayerischen Dorf Oberammergau das österliche Passionsspiel auf völlig kunstgerecht aufgebauter und eingerichteter Mysterienbühne von zehn zu zehn Jahren andächtig und eindrucksvoll tragiert wird, ist allbekannt.[78])

Zweiter Abschnitt.

Frankreich.[79]

Die provençalischen Troubadours.[80]

Merowingische Initiale A.

Aus Julius Cäsars Kommentarien erhellt, daß schon vor der Völkerwanderung Frankreich eine sehr gemischte Einwohnerschaft hatte. Der Römer zählt namentlich drei Völker auf: die Aquitanier, die Belgier, und die Kelten, welche letztere sich eigentlich Gälen nannten und der Abstammung nach mit den Keltiberiern der pyrenäischen Halbinsel und den keltischen Stämmen der britischen Inseln zusammenhingen. Das keltische Element muß jedenfalls das vorwiegende gewesen sein; denn es drückte, der Römerherrschaft sowie der dieser folgenden Eroberung durch germanische Stämme, besonders der Franken (s. d. J. 428) zum Trotz, dem Nationalcharakter seinen Stempel auf. Unmächtiger erwies es sich in sprachlicher Beziehung; denn vor der Völkerwanderung hatte es einem verdorbenen Latein weichen müssen, und während und nach der Völkerwanderung konnte es gegen das Mischidiom (Romanzo), welches sich aus dem Volkslatein und verschiedenen germanischen Dialekten bildete, nicht aufkommen. Das Romanzo begann sich in Frankreich mit dem französischen Nationalgeist zugleich zu entwickeln, also zur Zeit des Königs Hugo Capet, und schied sich während dieser Entwickelungsperiode in drei Mundarten: in die eigentlich französische um Paris herum, in die wallonische im Norden und in die provençalische, auch limosinische, am häufigsten aber einfach lengua romana (kürzer romans) genannte im Süden.

Man hat auch eine von den Wörtern der Bejahung hergenommene Bezeichnung der beiden großen altfranzösischen Sprachgebiete, welcher zufolge Langue d'oil die Sprache des Nordens, Langue d'oc die Sprache des Südens bedeutet. — Gelegentlich sei hier bemerkt, daß ein Gedicht über die Gefangenschaft des Boëthius, ferner der Schwur, den Ludwig der Deutsche im Jahre 842 seinem Bruder Karl dem Kahlen leistete, und endlich einige Fragmente der gottesdienstlichen Poesie der Waldenser die ältesten Denkmale romanischer Sprache sind. Dieser Schwur lautete:

Pro Deo amur et pro christian poplo et nostro commun salvament, dist di en avant, in quant Deus savir et potir me dunat, si salvara jeo cist meon fradre Karlo, et in adjudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradre salvar dist, in o quid il mi altre si fazet, et ab Ludher nul plaid numquam prindrai, qui meon vol cist meon fradre Karlo in damno sit.

Verkleinerte Nachbildung nach dem Original in der Pariser Nationalbibliothek.

Hier, in den sonnigen Thälern der Provence (vom lateinischen provincia, weil bei den Römern das südliche Gallien die Provinz par excellence hieß), an den Ufern der Garonne, auf den üppigen Küstenstrichen des Mittelmeeres und in dem Grün der Pyrenäenabhänge unter einem vielfach begabten und lebensfreudigen Volke, unter welchem schon der vor Alters durch die griechische Kolonie Marseille (Massilia) gestreute Same der Kultur nicht fruchtlos geblieben war, erwachte nach dem Untergange der antiken Welt, nach den Stürmen der Völkerwanderung, mitten unter den tobenden Rüstungen der Kreuzzüge zuerst jene Weltanschauung und als deren Organ jene Poesie, die wir im Gegensatze zur klassischen die romantische zu nennen pflegen. Hier war der Boden, auf welchem Orient und Occident, maurisches und christliches Rittertum in harten Kämpfen zusammengetroffen, hier hatten Abderrahman und Karl Martell ihre Entscheidungsschlachten geschlagen, hier Karl der Große und seine Paladine ihre abenteuerlichen Heldenthaten vollbracht, und es will einen bedünken, als ob die ritterliche Dichtung der Provençalen, welche auf die Gestaltung der Gesamtlitteratur des mittelalterlichen und neuzeitlichen Europa einen so übermächtigen Einfluß geübt hat, von einem Nachhall des sagenhaften Horns, das der sterbende Roland bei Ronceval ertönen ließ, zum Leben geweckt worden wäre. Denn es ist ebensoviel schwermütige Klage und brennende Sehnsucht wie zornvolles Aufatmen einer gedrückten und beschwerten Heldenbrust in den Gesängen der Provençalen: so mochte der Hilferuf geklungen haben, welchen der herrliche Neffe dem kaiserlichen Ohm zusandte.

Diese dichterische Anschauung ist indessen eine sehr unhistorische. Allerdings wurde das südliche Frankreich dadurch, daß es den Schauplatz der Kämpfe zwischen christlichem und arabischem Rittertum abgegeben, die Heimat der romantischen, der ritterlichen Poesie; allein die Wiege derselben stand anderswo, in den arabischen Reichen Spaniens nämlich, von woher sich Provençalen sowohl als Spanier ihre ersten dichterischen Anregungen und Formen holten. Dies geschah besonders gegen das Ende des 11. Jahrhunderts, zur Zeit, wo König Alfonso VI. von Kastilien mit dem Beistande französischer Ritter den Moriskos die Stadt Toledo wegnahm. Die geistige und gesellige Bildung, besonders aber die Gesänge und Dichtungen der Besiegten erregten die Bewunderung der Sieger, und diese brachten aus Toledo die Keime der fröhlichen Wissenschaft (gaya scienza) mit in ihre spanische und französische Heimat zurück. Die Provence wurde nun der vornehmste Sitz der gaya scienza, der ritterlichen Dichtkunst, deren

arabische Grundlage sich schon dadurch verrät, daß ihr, wie der arabischen Poesie, das Epos und Drama fremd blieb und sie fast ausschließlich in dem lyrischen Kreise des Liebesliedes, in der Romanze, in der Didaktik und Satire sich bewegte. Die feinere Bildung, die bei der Fruchtbarkeit und dem materiellen Wohlstande des Landes, sowie bei dem feurigen, elastischen Temperamente seiner Bewohner schon frühe in Südfrankreich sich geltend machte und an den gastfreien Höfen der zahlreichen Großen sich konzentrierte, kam dem von den Arabern ausgegangenen poetischen Anstoß mit Enthusiasmus entgegen. Dieser Enthusiasmus rief rasch die Pflege der Heldensage, das Interesse an Märchenkunde und Fabelei, Wettkämpfe in Gesang und Liederfindung ins Leben, und mit den ritterlichen Übungen des Turniers verbanden sich, die Sitten mildernd, dem geselligen Leben zierliche Form und Norm gebend, die anmutigen Spiele der Liebeshöfe und Minnegerichte (corts d'amor, erst später in ihrer Entartung collèges de la gaye science genannt).[81])

Die Minnehöfe nahmen unstreitig aus dem in der provençalischen Poesie wurzelnden galanten Gebrauche des Rittertums, häklige Thesen aus dem Bereiche der Erotik aufzustellen und zu verteidigen, ihren Ursprung. Wie in den Gelehrtenschulen der damaligen Zeit über Thesen der scholastischen Philosophie disputiert wurde, so bei den ritterlichen Festen von Damen, Rittern und Troubadours über Liebesfragen, wie z. B. über folgende: „Kann zwischen Ehegatten wahrhafte Liebe bestehen?" — „Welche wird am meisten geliebt, die anwesende oder die abwesende Dame?" — „Was reizt am meisten zur Liebe, die Augen oder das Herz?" — „Wer ist würdiger, geliebt zu werden, derjenige, welcher freigebig giebt, oder derjenige, welcher wider Willen giebt, um für freigebig zu gelten?" — „Eine Dame sieht einen ihrer Bewerber liebevoll an, einem zweiten drückt sie die Hand, einem dritten drückt sie den Fuß mit dem ihrigen, welchem hat sie nun die größte Zuneigung bezeigt?" — Die Entscheidungen über derartige Fragen scheinen von den Vorschriften einer Art von Liebeskodex abhängig gewesen zu sein, in welchem unter anderen folgende Maximen vorkamen: „Es ist durch nichts verboten, daß eine Frau von zwei Männern oder ein Mann von zwei Frauen geliebt werde." — „Die Liebe darf der Liebe nichts versagen." — „Die Ehe ist keine legitime Entschuldigung gegen die Liebe." — „Der wahrhaft Liebende sieht ohne Unterlaß das Bild der Geliebten."

Viel leerer Klingklang und zügellose Lüstelei, die ihre Begierden hinter sentimentaler Sophisterei verbarg, liefen da allerdings mit unter; allein dessenungeachtet steht es fest, daß ein poetischer Hauch die ganze Bevölkerung der Provence durchwehte und daß in diesem Lande zu einer Zeit, wo noch ringsher in der Christenheit düstere Barbarei herrschte, die Macht des Geistes und Wortes zu einer außerordentlichen Geltung gelangt war.

Kunst des Findens, Erfindens (art de trobar) hieß in der Provence die Dichtkunst, und deshalb nannten sich die Ausüber derselben Troubadours (trobador, trobaire, Finder, Erfinder). Einen niedrigeren Rang als die Troubadours nahmen die Jongleurs (joculatores, Spielleute) ein, welche aus Gesang, Musik und Erzählung ein Gewerbe machten und vielfach zur Gaukelei und Possenreißerei herabsanken. „Troubadours nannte man alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, wes Standes sie immer sein mochten, gleichgiltig, ob sie zu eigener Lust oder um Lohn dichteten. Jongleurs hießen alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten." (Diez). Dem von Genanntem (Poesie der Troubadours S. 21) angeführten Zeugnis des

Troubadours Guiraut Riquier zufolge wären die Jongleurs älter als die Troubadours. Dieses Zeugnis (vom Jahre 1275) lautet: „Wahrhaftig, von weisen und unterrichteten Männern wurde von Anfang die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Hierauf kamen die Troubadours, um hohe Thaten zu singen und um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern.“ Ein Troubadour, welcher die Gabe, seine Lieder singend vorzutragen, nicht besaß, pflegte einen Jongleur (joglar) zum Begleiter anzunehmen, um von diesem seine Gedichte vortragen zu lassen. Anfangs hieß jede poetische Äußerung schlechtweg Vers (vêrs), erst später kam die Bezeichnung Lied (canzo, Canzone, und canzoneta, Canzonette) auf; fröhliche Gesänge nannte man soulas, klagende lais, Morgenlieder albas, Abendlieder serenas; Sonett (sonet) hieß ein mit Instrumenten, Ballade (balada) ein mit Tanz begleitetes Lied. Hauptgegenstand der art de trobar war und blieb die Liebe und die Verherrlichung der Geliebten; die Form war hier das eigentliche Lied (Canzone, Alba, Serena) oder auch das dialogisierte Schäferlied (pastoreta, pastorella), in welchem der Dichter, ein Schäfer und eine Schäferin redend eingeführt wurden. Neben dem Minnelied spielten jedoch auch andere Gattungen der Poesie ihre Rollen, immer jedoch mit lyrischem Grundton, so die Legende, die Fabel, die Novelle (novas), ein Kunstausdruck, der sich auch auf religiöse und didaktische Dichtungen erstreckte, wie die Erzählung (comtes) sowohl erzählendes als unterweisendes Gedicht sein konnte; endlich die Tenzone oder das Streitgedicht (von tenzos, Streit) und das Sirventes (sirventes, sirventesca), d. h. das Lob- oder Rügelied. War die in die Form des Wettgesanges zweier oder mehrerer Poeten gekleidete Tenzone, deren Gegenstand vorwiegend galante Streitfragen abgaben, mehr nur ein spitzfindiges Witzspiel, so hat dagegen das Sirventes Anspruch auf eine viel höhere Geltung. Ursprünglich bedeutete es, von servire hergeleitet, ein Dienstgedicht, d. h. ein im Dienst eines Großen von einem Hofdichter verfaßtes Gedicht; allein diese Bedeutung verlor sich bald, und das Sirventes erweiterte und erhob sich zum dichterischen Organ der öffentlichen Meinung. Als Rügeliederdichter wurden die Troubadours die Träger derselben, die Lenker des politischen und sozialen Lebens ihres Landes. Ihren Freimut und ihren feurigen Haß richteten sie vornehmlich gegen Rom und die Verderbnis der Pfaffheit, z. B. Guillem Figueiras in seinem Sirventes gegen Rom (Brinkmeier, Rügelieder, 33, 34, 67) so:

Provençalisches Minnegericht.
Der König der Liebe (rechts) schlichtet den Streit zweier Liebespaare. Links liest ein Troubadour seiner Dame ein Lied vor. Miniatur aus einer Handschrift der Pariser Nationalbibl.

„Rom, du thust für Geld
Gar viel Abscheulichkeiten,
Was Gott nicht gefällt,
Und Böses aller Zeiten;
Um das Reich der Welt
Sieht man so arg dich streiten,
Daß du weder Gott
Scheust, noch sein Gebot,
Um mehr jeden Tag
Dein Scepter auszubreiten,
Als ich sagen mag.

Rom, mit arger List
Spannest du deine Schlingen;
Dem manch' Bissen frißt,
Der mit der Not muß ringen.
Unschuldvoll vor dir
Trägst du des Lammes Mienen,
Innen reißend Tier,
Schlang' in Kronenzier,
Gift'ge Vipernbrut,
Deshalb grüßt dich der Teufel,
Wie er's Freunden thut."

und Peire Cardinal in seinem Sirventes gegen die Priester so:

„Sie heißen Hirten zwar
Doch sind sie Mörder gar,
Sie sind voll Heiligkeit,
Sieht man nur auf ihr Kleid;
Stets kommt mir in den Sinn,
Wie einstmals Alengrin (Isegrim)
In eine Hürde schlich,
Doch ob der Hunde sich
Ein Hammelfell anzog,
Womit er sie betrog;
Dann fraß er alles auf,
Was ihm kam in den Lauf.

Je höher gar ihr Stand,
Je schlimmer ist's bewandt:
Auf Lüge wird gezählt,
Je mehr die Wahrheit fehlt;
Je wen'ger Wissenschaft,
Je größre Ränkekraft,
Und von der Demut gar
Findet sich nicht ein Haar.
Ja, gegen Gott so feind
Hat's niemand noch gemeint
Als dieses Pfaffenheer
Seit alten Zeiten her."

Dadurch reihten sich die Troubadours unter die einflußreichsten Vorläufer der Reformation, und diese Seite ihrer dichterischen Thätigkeit muß man sehr im Auge behalten, wenn man sie nicht einseitig beurteilen will; sie waren nicht nur Sänger der Liebe, sondern auch Herolde der Freiheit und Ehre, und auf ihre Gesänge ist die oppositionelle Lyrik der Neuzeit als auf ihre Quelle zurückzuführen.

Als die Blütezeit der provençalischen Poesie ist der Zeitraum von 1090—1290 anzusehen. Von da ab zerfiel sie rasch, zugleich mit dem Rittertum, dessen Blüte mit der ihrigen eng verbunden war. Die Formen, in welchen sie ihren Inhalt niedergelegt hatte, erhielten sich zwar noch einige Zeit, aber der Geist entwich, und der Mangel desselben konnte durch die vereinzelten dichterischen Bestrebungen begabter Männer nicht ersetzt werden, so wenig als die späteren Versuche des phantastischen provençalischen Königs René (1409—1480), die Poesie seines Landes wieder zu erwecken, von Erfolg waren. Zum schnellen Untergange dieser Lyrik wirkte auch der Umstand mit, daß die Sprache, deren sie sich bediente, nach den unglücklichen Albigenserkriegen als Gefäß und Verbreitungsmittel der Ketzerei unerbittlich verfolgt wurde. Als die bedeutendsten der provençalischen Troubadours sind folgende namhaft zu machen: Graf Wilhelm IX. von Poitiers (1071—1127), der älteste, von welchem wir bestimmte Kunde haben, Bernart von Ventadour (um 1140—1195), Marcabrun (1140—1185), ein origineller Kauz, der, statt den Frauen zu huldigen, sie mit bitteren Stachelreden heimsuchte, Jaufre Rudel, Prinz von Blaya (1140—1170), Graf Rambaut III. von Orange (reg. 1150—1173), Peire von Auvergne (1155—1215), Guillem von Cabestaing (st. zw. 1181 u. 1196), Peire Rogier (1160—1180), König Alfonso II. von Aragon (reg. 1162—1196), Richard I. (Löwenherz), König von

England und Graf von Poitiers (reg. 1169—1199), Robert I., Delphin (Dauphin) von Auvergne (reg. 1169—1234), Peire Raimon von Toulouse (1170—1200), Arnaut von Marueil (zw. 1170—1200), Guiraut von Bornelh (etwa um 1175—1220), Peire Vidal (um 1175—1215), wie der Vorgenannte der hochgehaltensten Meister einer, Bertran de Born (bl. 1180—1195), ein stolzer, kriegerischer Sänger, dessen Lieder klingen wie Schwertschlag auf Helmen, und Funken stieben, heiß, wie aus Panzerringen gehauen,[82]) Folquet von Marseille († 1231), Pons von Capdueil (bl. 1180—1190), Verfasser sehr eindringlicher und wirksamer Kreuzzugslieder, Rambaut von Vaqueiras (1180-1207), Peirol (1180—1225), Guillem von Saint-Didier (1180-1200), kecker, cynischer Spottdichter, Arnaud Daniel (um 1180-1200), wahrscheinlich Erfinder der wunderlichen Reimstrophe der Sestine, Gaucelm Faidit (1190 bis 1240), Raimon von Miraval (um 1190—1220), Blacatz (1200-1236), Savaric von Mauleon (1200 bis 1230), Uc von Saint-Cyr (etwa 1200—1240), Aimeric von Peguilain (1205—1270), Peire Cardinal (ungef. 1210—1230), der kühnste, durchschlagendste Sirventesdichter, Guillem Figueiras, ebenfalls scharfer Rügeliederdichter, Sordel aus Mantua (1225—1250), von dessen Liebesabenteuern seltsame Kunden umgehen, Bonifaci Calvo (1250—1270) und Bertolome Zorgi (1250—1270), beide wie Sordel Italiener; denn die provençalische Poesie fand in Italien noch mehrere ausgezeichnete Pfleger, als sie daheim schon unheilbar siechte; endlich Guiraut Riquier (1250 bis 1294), ein sinniger und gemütvoller Dichter, besonders im Pastorell ausgezeichnet, aber etwas gelehrt geschnörkelt. Mit ihm schloß die Reihe der besseren Troubadours.

Le bon roi René. Nach einem alten Gemälde.

Die Lebens- und Liebesgeschichte des Sängers Jaufre Rudel ist für die Romantik und ihr Zeitalter ungemein charakteristisch. Sie lautet nach Diez in Kürze also: Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, war ein sehr edler Mann; er verliebte sich in die Gräfin von Tripolis, ohne sie je gesehen zu haben, in Betracht ihrer großen Güte und Freundlichkeit, die er von den aus Antiochia kommenden Pilgern hatte preisen hören. Nun dichtete er viele schöne Lieder auf sie. Aus Verlangen, sie zu sehen, nahm er endlich das Kreuz

und begab sich auf die See. Da überfiel ihn auf dem Schiff eine schwere Krankheit, so daß seine Reisegefährten ihn für tot hielten; indessen brachten sie ihn nach Tripolis in eine Herberge. Man benachrichtigte die Gräfin davon, und sie begab sich zu ihm an sein Bett und nahm ihn in ihre Arme. Er aber merkte, daß es die Gräfin war, kam wieder zur Besinnung und pries und dankte Gott, daß er ihm das Leben gefristet, bis er sie gesehen. Dergestalt starb er in den Armen der Gräfin, und sie ließ ihn in dem Tempelhause zu Tripolis ehrenvoll bestatten und aus Schmerz über seinen Tod begab sie sich noch denselben Tag in das Kloster. — Bertran de Born, der „Tyrtäos des Mittelalters," welcher, wie in der Poesie, so auch in der Geschichte seiner Zeit und seines Landes eine vortretende Rolle innegehabt hat, ist selber Gegenstand der Dichtkunst geworden, nämlich durch Dante (Inferno, cant. 28), durch Uhland, dessen Romanze Bertran de Born vielleicht seine schönste ist, und durch Heine, welcher seinen Helden bündig und schön kennzeichnet in der Strophe:

„Ein edler Stolz in allen Zügen,
Auf seiner Stirn Gedankenspur;
Er konnte jedes Herz besiegen,
Bertran de Born, der Troubadour."

Aber die dichterische Begabung und Stimmung ist unter der südfranzösischen Bevölkerung nie ganz erloschen und von Zeit zu Zeit immer wieder zur Äußerung gelangt. Im 19. Jahrhundert erlebte der alte Troubadourgeist der Provence, der Gascogne und des Cevennenlandes eine fröhliche Wiedergeburt, indem bedeutende Talente in den Mundarten dieser Landschaften dichteten. So der Barbier Jacques Jansemin (Jasmin aus Agen, † 1864, Abuglo de Castèllaillé, Papillôtos), welcher mit Recht der Stolz seiner Landsleute wurde, und seine Zeitgenossen José Roumanille († 1891, Le margarideto, Maßliebchen) Theodor Aubanel (la stagnados) und der Marquis de la Fare-Alais. Der Provençale Frédérik Mistral (geb. 1830) hat sich als ein Poet von genialer Ursprünglichkeit und Eigenwüchsigkeit erwiesen; namentlich in seiner Dorfgeschichte in Versen Mirèio (1859, metrisch verdeutscht von Frau Dorieux-Brotbeck), welche Geschichte ohne Frage die glänzendste Leistung ist, die Frankreich in mundartlicher Poesie aufzuweisen hat. Mistrals spätere Dichtung Nerto, eine mittelalterlich-provençalische Novelle in Versen, kommt der Mireio nicht gleich, ist auch zu stark katholisch-kirchlich gesalbt. Seine lyrischen Gedichte veröffentlichte der Spätlingstroubadour unter dem Titel Lis Iselos d'or. Seine Werke beweisen, daß die Mundart der Provence sich für die Behandlung auch ernster und großer Stoffe wohl eignet.

Mistral gilt als das Haupt der neuprovençalischen Dichter, die, vereint zur Félibrige (Félibreo, Buchmacher, Dichter) seit den Sechziger Jahren, in bewußtem Gegensatz zum nackten Naturalismus und der feindselig gesinnten Pariser Litteraturpächter, sich gegenseitig zu fördern suchen. Außer schon genannten zählen noch hieher Matthieu, Bonnel, Giera, Tavan, Bourget, besonders aber Paul Marieton, ausgezeichnet durch Adel der Stoffe in melodischer Form (Souvenance, La viole d'amour). Die in ihren Bestrebungen verwandte Pleyade Lyonnaise, mit dem formgewandten Jos. Soulary zum Haupte, weist beachtenswerte Dichter und Schriftsteller auf, wie den trefflichen Legendenerzähler Felix Gras (Romancero provençal), Abbé Roux (Pensées, Chansou Lemouzina) und Gabr. Mourey (Flammes mortes).[83])

Die nordfranzösischen Trouvères und die nordfranzösische Epik.[84])

Während im Süden von Frankreich die Romantik den Drang ihrer Gefühle in lyrische Formen ergoß, begründete sie im Norden desselben Landes die einflußreiche, nach und nach über die ganze mittelalterliche Welt sich ausdehnende Herrschaft ihrer

Heldengedichte und Romane. Ebenso wesentlich, wie in der Provence lyrisch — daß sich einzelne epische, meist nordfranzösischen Werken nachgebildete Dichtungen in der provençalischen Litteratur finden, wie die gereimten Romane Jaufre und Fierbras und der Prosaroman Philomena, kann dem lyrischen Grundcharakter dieser Litteratur keinen Abbruch thun — ist in Nordfrankreich die Poesie episch; aber wenn dort die Romantik gleichsam die ersten Lebenszeichen von sich gegeben hatte, so zeigt sie sich hier schon in voller Jugendblüte und Zeugungskraft. Die provençalischen Troubadours klopften mit ihren Liedern an die Pforte der „wundervollen Märchenwelt"; in den

Menestrels und Jongleurs während eines Banketts ihre Gesänge vortragend. Nach einer Miniatur.

nordfranzösischen Epen ist diese weit aufgethan und verbreitet ringsum den Schimmer ihrer „mondbeglänzten Zaubernacht". Mittels der Pflege der erzählenden Dichtung ist Frankreich der Mittelpunkt der romantischen Poesie geworden; denn es gab in seinen Epen das Nationale entschieden auf und bildete das Christliche hervor. Das christlich-romantische Moment der Dichtung wurde durch die Kreuzzüge genährt und gezeitigt, und da Frankreich vornehmlich der Träger der Kreuzzugsbegeisterung war, so mußte es konsequenterweise auch zum Mittelpunkt der christlichen Herologie werden, in welcher sich die nationalen Züge der Heldensagen verwischten oder wenigstens einer starken Umbildung und Überfärbung mit der kirchlichen Glaubensfarbe unterworfen wurden, um aus dem Schmelzofen der christlichen Weltanschauung umgeformt und überchristlicht wieder in ihre verschiedenen Heimatländer zurückzukehren.

Die nordfranzösische (normännische) Sprache erfreute sich schon frühzeitig einer Regelung und Bildung, welche sie zu größeren dichterischen Kompositionen fähig machte. Solche epische Kompositionen setzen aber sowohl schon reiche poetische Vorarbeiten als

auch eine große Empfänglichkeit für die Poesie und ihre Werke voraus. Diese Empfänglichkeit nun war in Nordfrankreich in nicht minderem Grade vorhanden, als in Südfrankreich, und wie unter den Provençalen die Troubadours als nationale Dichter aufgetreten, so traten unter den Nordfranzosen die Trouvères (von trouver, finden) als Gestalter der vorhandenen poetischen Stoffe auf und wurden dabei von den Menestriers (Menestrels, vom lateinischen ministeriales), welche ihre Gedichte vortrugen, und von den Jongleurs, welche den dichterischen Vortrag mit Gesang und Instrumentalmusik begleiteten, unterstützt. Die Hauptthätigkeit der Trouvères war, obwohl sie auch die Lyrik pflegten und besonders die echt französische Gattung des heiteren, zwischen Pathos und Witz wechselnden Liedes (chanson) begründeten, eine epische; denn ihr Hörerkreis verlangte vermöge seiner Abstammung, seines Klimas und seiner Sitten eine nahrhaftere, massigere Kost, als dem lyrischen Flattergeist der Provençalen genügte. Sie griffen daher in die ungeheure Masse von Sagenstoffen hinein, welche sich in dem gärenden Chaos des ersten Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung angesammelt hatte, und gestalteten daraus das romantische Epos. Anfangs war die Form desselben eine streng poetische (chansons de geste), wurde dann laxer und laxer, verbequemlichte sich aus dem Roman in Reimen zum Roman in Prosa und schrumpfte zuletzt nach Verkürzungen, Verrenkungen und Vermischungen aller Art zum Volksbuch zusammen, wie es wohl noch jetzt, auf aschgraues Papier „mit schrecklichen Holzschnitten „gedruckt in diesem Jahr", auf unseren Jahrmärkten feilgeboten wird.

Die Anzahl der epischen Denkmale der altfranzösischen Litteratur ist außerordentlich groß und, obgleich noch vieles ungedruckt in Archiven und Bibliotheken schlummert, schon jetzt schwer zu übersehen.[85]) Man hat daher die Erzeugnisse dieser Epik folgendermaßen zu sichten und zu sondern versucht:

Kirchliche Dichtungen. Die Quellen derselben sind das Alte und Neue Testament, die Martyrologien (acta martyrum) und Heiligengeschichten (acta sanctorum). Das sprachliche Interesse überwiegt bei dieser Legendenpoesie das ästhetische weit. Wir führen nur einige dieser frommen Geschichten an: a) Voyage de St. Brandan au paradis terrestre, eine Art mönchischer Odyssee, von einem unbekannten Dichter um das Jahr 1121 verfaßt; b) eine Paraphrase der Bibel von Bérengiers oder Béranger; c) Vie de Ste. Elisabeth von Rutebeuf und ähnliches mehr.

Die nationale Heldendichtung. 1) Der fränkisch-karolingische Sagenkreis. a) Als Grundstock der Dichtungen aus diesem Kreise wird gewöhnlich die Chronik des Turpin angegeben; es ist diese Chronik jedoch mehr eine auf epische Überlieferung begründete Biographie Karls des Großen als ein episches Gedicht. Der Verfasser ist unbekannt, als Zeit der Abfassung wird das 11. Jahrhundert angegeben.[86]) b) Das Gedicht von der Wallfahrt Karls des Großen nach Konstantinopel und Jerusalem. c) Der Roman von Bertha mit dem großen Fuße, zuerst bearbeitet von Adenez. d) Der Roman von Flos und Blancflos. e) Der Roman De Roncevaux oder Chanson de Roland, das Rolandslied (metrisch verdeutscht von Hertz), wohl der bedeutendste von allen diesen altfranzösischen Heldenromanen in Versen. Den Stoff der Dichtung, welchem wir ja auch in der deutschen Litteratur begegnen werden, bildet die bekannte Sage von dem Untergange des Neffen Karls des Großen beim Heimzug aus Spanien durch die Morisken im Pyrenäenthal Ronceval, welche Katastrophe im August des Jahres 778 sich ereignet haben soll. Wie alle diese

Chansons de geste ist auch das Rolandslied nicht etwa ein in einem Guß aus freier Hand geschaffenes Kunstwerk, sondern ein nach der Art aller alten Epen im Verlaufe der Zeit aus allmählich entstandenen einzelnen Heldenliedern zusammengeflossenes oder, wenn man will, zusammengedichtetes Ganzes. Der Grundstock desselben ist gewiß uralt, aber seine uns vorliegende Gestaltung hat es frühestens im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts erhalten und zwar, wie der Schlußvers angiebt, durch einen Trouvère Turold (Turoldus, Turoude, Theroulde), einen Normannen, wie es scheint, welcher zur Zeit der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie gelebt haben

Die vier Haimonskinder. Aus der Handschrift des Romans in der Pariser Nationalbibliothek.

soll. Wahrscheinlich fällt aber der Abschluß des Gedichtes in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Der erste Teil erzählt ausführlich das tragische, durch den Verrat des „schlimmen" Ganelon herbeigeführte Ende Rolands und seiner Kampfgenossen; der zweite Teil giebt einen knapperen Bericht von der Rache, welche der kaiserliche Ohm an den Verderbern seines Neffen übte. Vom Stil und Ton des Gedichtes können schon die Eingangszeilen eine Vorstellung geben:

Carles li reis, nostre emperere magnes
Der König Karl, unser großer Kaiser,
Set ans tuz pleins adestet en Espaigne
Ganze sieben Jahre er in Spanien weilte,
Tresqu' en la mer conquist la tere altaigne
Bis zum Meer hin hat er das Land erobert.
N'i ad castel ki devant lui remaignet
Keine Burg vermochte ihm zu widerstehen,

Murs ne citet n'i est remés a fraindre
Da gab es nicht Schlösser noch Städte, die er nicht bezwungen,
Fors Saraguce, k'est en une muntaigne
Ausgenommen Saragossa, das auf einem Berge gelegen.
Li reis Marsilies la tient, ki Deu non aimet
Darin hält sich der König Marsil, welcher Gott nicht liebt,
Mahummet sert e Apollon reclaimet
Sondern Mohammed dient und den Apollon (Apollyon) anruft;
Ne s' poet guarder que mals ne li ataignet
Darum kann er sich vor dem nahenden Verderben nicht wahren.

Ohne Frage atmet das Ganze einen echt epischen Geist und bringt nicht wenige Stellen von ergreifend einfacher Schönheit: vor allen anderen die Schilderung vom Tode des Helden. Aber wenn der französische Chauvinismus den Chanson de Roland zum Rang einer épopée nationale erhoben, zur Iliade française hinaufgeschraubt hat, so mußte diese Übertreibung von seiten wissender und verständiger Franzosen selber eine Zurückweisung erfahren (z. B. von seiten Nisards, Litt. fr. I, 155). Außerdem lief bei sothaner Übertreibung noch das Komische mit unter, daß die Chauvinisten nicht bedachten, ihre Bewunderung gelte eigentlich der Verherrlichung deutscher (fränkischer) Helden. f) Les quatre fils d'Aymon (die Haimonskinder). g) L'histoire du noble et vaillant chevalier Regnault de Montauban. h) Guerin de Monglaive. i) Maugis d'Aigremont (der Zauberer Malegis). k) Huon de Bordeaux. l) Doolin de Mayence. m) Ogier le Danois. n) Meurvin. o) Gérard d'Euphrate legen besonders die feudalen Verhältnisse zwischen Karl dem Großen und seinen Vasallen dar. Den Kampf mit den Ungläubigen hebt wieder mehr hervor p) der Roman von Fierabras und q) der Roman Galyen Rhétoré. Von gemischter Tendenz ist r) der Roman De Charlmagne fils de Berthe, und s) das Gedicht Guillaume d'Orange macht den Versuch, den Haupthelden des ersten Kreuzzugs, Gottfried von Bouillon, mit der ältesten französischen Sage in Verbindung zu bringen.

2) Der bretonische Sagenkreis. Er bietet das Merkwürdige, daß in ihm die sublimierteste Christlichkeit mit keckster heidnischer Genußfreudigkeit in buntem Durcheinander sich mischt. Die erstere manifestiert sich in dem geistlichen Rittertum, dessen Gegenstand der Dienst des heiligen Gral (von grazal, oder altnordfranzösisch garral, Gefäß, Krug) oder der heiligen Schüssel ist, in welcher das Blut Christi, durch den Lanzenstich des Longinus aus der Seite Christi hervorgelockt, angeblich durch Joseph von Arimathia aufgefangen worden, und welche dann nach Europa gebracht und den Rittern der Massenie (Templeisen), d. h. der ritterlichen Verbrüderung zum Dienst des Grals, zur Hut anvertraut worden sei; die letztere dagegen findet in der Tristansage ihre Verkörperung. Die Reihe der betreffenden Romane eröffnen a) der Roman Merlin und b) der Roman De Sang-real; dann folgt c) der Roman Perceval, die wertvollste aller dieser Dichtungen, begonnen von Chrestien de Troyes, vollendet von Gautier de Denet und Manessier um 1210.[87])

Der Roman Perceval liegt einem der berühmtesten Werke unserer alten Nationallitteratur, dem Parzival des Wolfram von Eschenbach, zu Grunde, und deshalb sowohl, als auch um solchen Lesern, denen derartige Studien fernstehen, einen genaueren Einblick in das Wesen dieser Romantik zu geben, setze ich den Inhaltsauszug des Perceval her. Perceval hat seinen Vater und seine älteren Brüder schon früh verloren; seine Mutter erzieht

ihn in ihrer Heimat Wales zu völliger Unkenntnis des Ritterwesens und der Waffen, und seiner eigenen Tüchtigkeit unbewußt, wächst er auf. Da trifft er eines Tages fünf Ritter in vollem Kriegsschmuck im Walde, und dies läßt den Entschluß in ihm aufsteigen, hinaus in die Welt zu ziehen; die Mutter gestattet es ihm endlich und giebt ihm viele gute Lehren mit. Er geht nun nach Karduel, wo König Artus Hof hält, besteht unterwegs einige Abenteuer, bei welchen er der Mutter Ratschläge wunderlich in Anwendung bringt, und trifft bei seiner Ankunft im Herrscherschlosse einen Ritter in roter Rüstung, der soeben wegreitet und ihn fragt, was er wolle. „Deine Rüstung vom König Artus verlangen." Er reitet hierauf ohne weiteres in die Halle, wo der König vollen Hof hält und ihm verspricht, ihn zum Ritter zu schlagen, wenn er vom Pferde steigen und Gott und den Heiligen ein Gelübde ablegen wolle. Perceval will aber nur zu Pferde diese Ehre empfangen, weil die Ritter, die er im Walde traf, auch zu Pferde saßen. Ferner verlangt er die Erlaubnis vom König, dem roten Ritter, der ein Todfeind des Artus war, die Rüstung abzugewinnen. Kreux, des Königs Seneschall, verspottet ihn deswegen; eine Dame aber, die zehn Jahre hindurch nicht

Perceval als Gast in der Gralsburg.
Miniatur aus dem Roman Perceval in der Pariser Nationalbibliothek.

gelacht, tritt auf den Jüngling zu und verkündet ihm lächelnd, er werde einer der tapfersten und mutigsten Ritter werden. Ärgerlich darüber, giebt ihr der Seneschall einen Backenstreich und wirft des Königs Narren, der vor dem Herde sitzt, in das Feuer, weil dieser gesagt, die Dame werde nicht eher lachen, als bis sie den erblicke, der die Blüte der Ritterschaft sein werde. Perceval wird endlich auf seine Bedingungen zum Ritter geschlagen, sucht den roten Ritter auf und erhält dessen Waffen, indem er ihn im Zweikampf tötet; er weiß nicht recht mit dem Helm und den anderen Stücken umzugehen, aber sein Knappe Guyon hilft ihm und rät ihm, auch sein Untergewand mit dem des Erschlagenen zu vertauschen. „Nie will ich das gute hänfene Hemd ablegen, das meine Mutter mir gemacht hat!" antwortet aber der Jüngling, begnügt sich mit der Rüstung und lernt erst jetzt Steigbügel und Sporen gebrauchen, die ihm früher überflüssig schienen, da er ohne Sattel ritt und sein Roß mit einem Stecken lenkte. Der Zufall führt ihn zu einem Ritter, der ihn in den Pflichten seines Standes unterrichtet und ihn überredet, seinen ländlichen Anzug mit einem stattlicheren zu vertauschen. Perceval nimmt dann Abschied von seinem Meister und gelangt nach dem Kastell Beaurepaire, das von einem Feinde belagert wird und aus Mangel an Lebensmitteln der Übergabe nahe ist. Blanchefleur, die Herrin des Schlosses, sucht ihn, so gut es gehen will, zu bewirten; er befreit sie daher von ihren Widersachern, indem er deren Führer

im Zweikampf besiegt und nach dem Hofe des Königs Artus sendet mit dem Auftrage, der lächelnden Dame zu melden, er werde den Backenstreich, den sie empfangen, rächen.

Von Beaurepaire begiebt er sich nun an den Hof seines Oheims, des Königs Pecheur, wo er den heiligen Gral und die heilige Lanze, mit welcher der Erlöser verwundet worden, findet. König Pecheur leidet an Wunden, die er in seiner Jugend empfangen und die sich nie geschlossen haben; sie würden geheilt sein, wenn Perceval ihn gefragt hätte: Wozu nützt der heilige Gral und warum tropft Blut von der heiligen Lanze? Dies fällt ihm aber nicht ein, er sieht und schweigt und macht sich auf, zu Artus zurückzukehren. Unterwegs besiegt er viele Ritter und sendet sie als Boten vor sich her. Nachdem er dann selber angelangt ist, rächt er die Dame an dem Seneschall und begleitet Artus nach Karlion, wo dieser vollen Hof hält. Hier sieht er eines Tages die Dame Hideuse vorbeikommen, die ihm zürnt, weil er den Hof seines Oheims schweigend verlassen; sie überladet ihn mit Verwünschungen. Diese Dame ist ein Ausbund von Schönheit nach der Beschreibung, die der Dichter von ihr macht. Ihr Hals und ihre Hände sind nämlich braun wie Eisen, ihre Augen schwärzer als die eines Mohren und kleiner als die einer Maus; sie hat die Nase einer Katze oder eines Affen, Lippen wie ein Ochse, Zähne gelb wie Eidotter, einen Bart wie eine Ziege, hinten und vorn einen Buckel und Säbelbeine. Nachdem sie sich bei dem König entschuldigt, daß sie um einer weiten Reise willen nicht länger weilen könne, erzählt sie von einer Burg, wo 750 Ritter mit ihren Damen gefangen gehalten würden. Die Befreiung derselben bietet nun der Tapferkeit ein weites Feld, und die Abenteuer mehrerer Ritter, namentlich des wackeren Gauvin, Neffen des Königs Artus, werden sehr ausführlich erzählt. Perceval widmet sich fünf Jahre lang ritterlichen Thaten und vernachlässigt die Frömmigkeit gänzlich; da trifft er in einem Walde zehn Damen und drei Ritter, welche Buße thun für frühere Vergehen: ihre Unterhaltung erbaut ihn sehr, er geht in sich und beichtet einem Einsiedler, der ein Bruder des Königs Pecheur ist. Er macht sich dann auf den Weg zu seinem Oheim, um jene Fragen zu thun, kommt wieder nach Beaurepaire, wo er drei Tage bei Blanchefleur verweilt, gelangt dann zum König Pecheur, dessen Wunden durch seine Fragen geheilt werden, und kehrt darauf an Artus' Hof zurück. Hier wird ihm die Nachricht von seines Oheims Tode; er zieht mit Artus und dessen Gefolge hin, um sich krönen zu lassen, und erbt die heiligen Reliquien, unter denen namentlich der heilige Gral, welcher, von einer Jungfrau dreimal um die Tafel getragen, diese mit allen gewünschten Leckerbissen füllt und Artus und seine Ritter in Erstaunen setzt. Nachdem die letzteren wieder fort sind, begiebt sich Perceval in eine Einsiedelei, wohin er den heiligen Gral mitnimmt, der ihn bis an sein Ende mit Nahrung versorgt. In dem Augenblicke seines Todes werden die heiligen Dinge vor den Blicken der Umstehenden zum Himmel entrückt und sind seitdem nie wieder auf Erden gesehen worden. Percevals Leiche wird nach dem Palais aventureux gebracht und neben dem König Pecheur beigesetzt. Die Inschrift auf seinem Grabe lautet: „Hier ruht Perceval der Gäle, der die Abenteuer des heiligen Grals vollendete."

d) Der Roman Lancelot du lac, die Liebesgeschichte des Lancelot und der Genèvre (Genievra), Gemahlin des Königs Artus, ebenfalls von Chrestien de Troyes im Jahre 1190 angefangen und nach dessen Ableben von Godefroi de Leingny (Ligny) zu Ende gebracht; e) der Roman Constans; f) der Roman Meliadus de Leonoys; g) der Roman Tristan, auf altbretonischen (keltischen) Sagen beruhend, zuerst von Luces de Gast teils in Prosa, teils in Versen bearbeitet, dann von Chrestien de Troyes vollständig in Reimen behandelt; der Inhalt ist die Liebe Tristans zu Isalde (Yseult, Ysot, Ysold), und aus diesem Stoffe hat dann unser deutscher Gottfried von Straßburg, wie seinerzeit ausführlicher dargelegt werden wird, ein unsterbliches Hohelied der Liebe und Leidenschaft geschaffen; h) der Roman Ysage le Triste,

eine spätere Wiederaufnahme dieses Gegenstandes; i) der Roman Artus, nur in Prosa vorhanden, gleichsam ein Resumé der Geschichten von der Tafelrunde.

3) Der normannische Sagenkreis. Hauptdichter desselben war Richard Wace († um 1184), und es existieren von ihm folgende Werke: a) Le Brut d'Angleterre, einen vorgeblichen Enkel des Äneas feiernd, welcher König von England gewesen sein soll, gedichtet in 18 000 achtsilbigen Versen; b) der Roman de Rou (Rollo) et de ducs de Normandie (deutsch von Gaudy), eine gereimte Chronik der älteren Geschichte der Normannen, sowie ihres Einfalls und ihrer Seßhaftmachung in England; c) Chronik der Herzoge von der Normandie von Heinrich II. bis auf Rollo; d) der Roman du Chevalier au Lion, welches Werk übrigens möglicherweise auch von einem andern Dichter, Gace Brulez, herrühren könnte.[88]) Echt normannisch ist auch der Roman von Robert dem Teufel (Robert-le-Diable), welcher so vielfache französische und deutsche Bearbeitungen erfahren hat. — In den Kreis der nationalen romantischen Heldendichtung fallen teilweise auch folgende Romane, die keinem der bisher angeführten Sagenkreise entschieden zugehören: a) Roman du Chevalier au Cygne, welcher die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon zum Hintergrund hat; b) L'histoire du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel, dessen Stoff durch Uhlands Kastellan von Coucy unter uns sehr bekannt geworden; c) Garin de Lohérens, ein Roman, der einen Teil des sehr umfangreichen Gedichtes Chanson des Lohérens ausmacht; d) der Roman Gérard de Vienne; e) Roman du Chevalier Paris, natif de Dauphine et de la belle Vienne; f) Cyperis de Vineaux; g) Partonopeus de Blois; h) Florent et Octavien; i) Aventures d'Isambart et de Gormond; k) La Voye ou la Songe d'Enfer, gedichtet von Raoul de Houdan, einem Zeitgenossen des Chrestien de Troyes, ein episch-satirisches Werk, aus welchem möglicherweise Dante die erste Idee zu seiner Hölle geschöpft hat; l) der allbekannte Roman von den sieben weisen Meistern (Li Romans des sept sages de Rome, herausgegeben von Keller 1836), von Herbert um das Jahr 1260 gedichtet, mit stark didaktischer Färbung und auf die altorientalische Märchen- und Tierdichtung als auf seine Quelle zurückweisend; m) der Roman de la Violette aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts.

Romantisch-epische Bearbeitungen antiker Stoffe. Veranlassung zu derartigen Werken, in welchen sich Antikes und Romantisches wunderlich mischt und die klassischen Heroensagen in mittelalterlichem Kostüm, also oft geradezu parodisch und lächerlich erscheinen, mag wohl die Marotte der Feudaldynasten gegeben haben, ihre Abstammung von Helden des Altertums herzuleiten. Diese Marotte wurde von höfischen Dichtern gepflegt, und im Verlaufe der Zeit sehen wir den ganzen Apparat mittelalterlicher Romantik in das Altertum hineingetragen. Von den vielen französischen Romantisierungen antiker Stoffe sind zu nennen: a) die Reimchronik von den römischen Kaisern (Histoire en vers des Empereurs de Rome) von Calendre; b) der Roman d'Alexandre le Grand, durch Alexandre de Paris und Lambert li Cors 1184 veröffentlicht; c) der Roman de Florimond von Ayme de Varennes (um 1188); d) das Gedicht La Guerre de Troie von Benoit de St. More; e) der Roman von dem Erzzauberer Vergil, welcher den berühmten römischen Dichter in einen Schwarzkünstler umwandelt, als welcher er im ganzen Mittelalter berüchtigt war und z. B. auch in dem Roman f) Cléomadès von Adenez le Roi auftritt, welcher Roman in der Regierungsepoche Diokletians spielt.

Fabliaux und Contes.[89]) Die Fabliaux oder Fableaux (von fabler, spanisch hablar, sprechen) und Contes (conter, erzählen) bildeten eine Gattung kleinerer epischer Gedichte und gaben, von den fahrenden „Conteurs" abgesungen oder recitiert, die eigentliche Unterhaltungslitteratur des mittelalterlichen Frankreichs ab. Mit der Moral nehmen es diese Erzählungen, welche für die nachmalige Novellistik (s. u. Boccaccio) eine unerschöpfliche Fundgrube an Stoffen enthielten, allerdings nicht sehr genau; jedoch sind sie keineswegs, wie man oft behauptet hat, durchweg schlüpfrig und unzüchtig. Im Gegenteil verbergen diese Schwänke und Schnurren unter ihren Spässen oft sehr ernste Lehren und halten insofern zwischen der Epik und Didaktik die Wage. Dies thut — mit entschieden satirischem Beigeschmack — auch der berühmte Roman du Renard, die französische Bearbeitung des Tierepos, welche sich in verschiedene Werke spaltet. Der Grundstock derselben war schon zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bekannt und beliebt. Der Verfasser der ältesten Abteilung (branche) ist Pierre de Saint-Cloud, welcher mehrere Fortsetzer fand, von denen sich aber nur einer, Richard de Lison, genannt hat. Dem Hauptstamme des französischen Renard entsproßten hierauf folgende Schößlinge: a) Le couronnement du Renard, der Dichterin Marie de France (s. u.) zugeschrieben; b) Renard le Nouvel, gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts von Jaquemars Gielée gedichtet; c) Le Renard contrefaict (imité) von einem unbekannten Dichter des 14. Jahrhunderts (Martin Franc?); endlich d) Renard le Bestourné.

Holzschnitt aus der ersten gedruckten Ausgabe des Roman de la Rose. Nach Petit, Bibliographie. Paris, Maison Quantin.]

Allegorischer Roman. Das weitaus merkwürdigste Denkmal allegorischer Romandichtung ist der Roman de la Rose, von Guillaume de Loris († um 1260) begonnen, von Jean de Meung (1279—1318?) fortgesetzt und bis auf 22 000 Verse gebracht. Es ist ein wunderliches Buch, in welchem sich Moral, Satire, Allegorie und Empfindsamkeit auf bizarrste Weise mischen und mitten unter der vertraktesten romantischen Deutelei und Haarspalterei zuweilen ganz moderne Anklänge vorkommen. So z. B. die folgende Stelle, welche in drastischer Weise eine sogenannte Saint-Simonistische Doktrin vorweg nahm:

„Nature n'est pas si sote
Qu'ele féist nostre Marote
Tant solement por Robichon,
Se l'entendement i fichon,
Ne Robichon por Mariete,
Ne por Agnès, ne por Perrete;
Ains nous a fait, biau filz n'en doutes,
Toutes por tous et tous por toutes,
Chascune por chascun commune,
Et chascun commun por chascune."

Jahrhundertelang war es ein Lieblingsbuch der Franzosen und wurde auch anderwärts gelesen und nachgeahmt (z. B. in England von Chaucer). Man kann es einem

verzauberten Walde vergleichen, in welchem sich die Romantik verirrte und, daran verzweifelnd, sich sobald wieder zurechtzufinden, allerlei Phantastereien und Tifteleien aussann, um sich die Zeit zu vertreiben. Für uns ist kaum noch einzelnes von derartiger Dichterei genießbar.

Satirischer Gegensatz zur Romantik: Rabelais.

Wir greifen der Zeit bedeutend vor und gestatten uns ausnahmsweise eine Abweichung von der zeitfolgerichtigen Darstellung, um der altfranzösischen Romantik unmittelbar eine Erscheinung anzureihen, in welcher sich ihr vollendeter Gegensatz darstellt. Diese Erscheinung ist François Rabelais. Er wurde im Jahre 1483 (?) zu Chinon, einer kleinen Stadt in der Touraine, geboren, nahm zuerst die Kutte eines Franziskanermönches, dann die eines Benediktiners, fand aber auch diese zu enge, legte sie ab, zog eine Zeit lang im Gewand eines Weltpriesters im Land umher, ging dann nach Montpellier, um die Arzneikunst zu studieren, und erwarb rasch den Grad eines Doktors derselben, worauf er abwechselnd zu Lyon und Montpellier seine Wissenschaft ausübte und lehrte. Später erlangte er das Patronat des Kardinals Du Bellay, der ihn mit auf Reisen nahm (z. B. nach Rom), sowie mit der Pfarrei Meudon und anderen Pfründen versorgte, und starb 1553 zu Paris mit den Worten: „Je m'en vais chercher un grand Peut-être."

Die Bildung seiner Zeit vollständig in sich umfassend und ihre Schäden, Laster und Thorheiten — die Verderbnis der Kirche, den Servilismus und die dummstolze Wortfuchserei der Gelehrten, die unwissende Marktschreierei der Ärzte, die unter einem Wuste römischer Rechtsformeln nur schlecht verdeckte Rechtlosigkeit, die ganze Scheinheiligkeit, Prahlhanserei, Unnatur und Hanswursterei jener Tage — mit dem unerbittlichen Messer des Anatomen untersuchend und aufdeckend, vertrat Rabelais in Frankreich genialer als sonst irgend ein Schriftsteller von damals das reformatorische Element, welches während seines Lebens in Deutschland zu teilweisem Durchbruch kam. Aber Rabelais war kein Reformator, er war ein Satiriker, ein ebenbürtiger moderner Zwillingsbruder des Aristophanes. Er begnügte sich, das Leben seiner Zeit im satirischen Hohlspiegel aufzufangen und dasselbe in gigantischer Verzerrung den Zeitgenossen vor Augen zu bringen und zwar zunächst in der Absicht, sie lachen zu machen, wie er in nachstehendem Avis aux lecteurs, womit der Prolog zum ersten Buch des Gargantua eingeleitet wird, ausdrücklich bemerkt hat:

„Amys Lecteurs qui ce livre lisez
Despouillez vous de toute affection,
En le lisant ne vous scandalisez,
Il ne contient mal, ny infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire:
Aultre argument ne peut mon cueur eslire
Voyant le deuil qui vous mine et consomme!
Mieulx est de ris que de larmes escrire,
Pour ce que rire est le propre de l'homme."

Er verschrieb der furchtbaren sozialen Krankheit, die er rings um sich her wüten sah, ungeheure Dosen des Spottes; alles ist bei ihm kolossal, also auch der Cynismus, der unausbleibliche Begleiter jeder durchschlagenden Komik. Rabelais stellt der Unnatur der Romantik, die sich, wie wir gesehen, in immer inhaltlosere Allegorien verflüchtigt hatte, die Natur und den gesunden Menschenverstand gegenüber. Der Form nach mitten in der Romantik stehend — denn der Grundriß seiner Werke ist ganz der herkömmlichen

Architektur der Ritterromane analog — weiß sein durchaus antiromantischer und moderner Geist gerade diese Form zum Gefäße der ergötzlichsten Verhöhnung der Romantik zu modeln. Er bekämpfte also seine Zeit mit ihren eigenen Waffen. Ob er, wie man vielfach behauptet und geleugnet hat, bei diesem satirischen Kampfe bestimmte Persönlichkeiten (Franz I. Heinrich II.) im Auge gehabt, ist ganz unwesentlich und nur der gelehrten Pedanterie von Wichtigkeit. Fest steht, daß aus all der ungeheuerlichen Phantastik seiner Werke die geschichtliche Wirksamkeit seiner Zeit mit Bestimmtheit und Schärfe hervortritt, daß sich in ihnen die Bildung einer neuen Periode, die bürgerliche gegenüber der ritterlich-höfischen des romantischen Zeitalters, siegreich ankündigt und vermöge dieser Bildung die Romantik als überwunden erscheint.

Rabelais' Romane wurden veröffentlicht unter den Titeln: **Gargantua** (La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par l'abstracteur de quintessence; Lyon 1535) und **Pantagruel** (Pantagruel, roi des Dipsodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses epouvantables, composé par feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence, 1532). Regis hat sich durch seine meisterliche Verdeutschung der um ihrer veralteten Sprache und Ausdrucksweise willen etwas schwer zugänglichen Rabelaisschen Werke ein großes Verdienst um die komische Litteratur erworben. Diese Übersetzung, aus welcher auch wir der allgemeineren Verständlichkeit wegen citieren, führt den Titel: Meister Franz Rabelais, der Arzenei Doktoren, Gargantua und Pantagruel.

Betrachten wir uns diese Werke etwas näher; es ist wohl der Mühe wert. Gargantua stammt aus dem Geschlechte der Riesen. Seine Erzeugung und Geburt werden sehr umständlich erzählt und seine Kindheit wird mit der grotesken Derbheit echt niederländischer Genremalerei geschildert. Den Knabenschuhen entwachsen, begiebt sich der Held nach Paris, wo seine riesenhafte Erscheinung unter dem „läppischen, gaffigten, albernen" Pariservolk keine geringe Sensation macht. Er löschte die heiße Neugierde der Pariser, als sie ihm lästig zu werden begann, ungefähr durch die nämliche Manipulation, womit Gulliver die Feuersbrunst in der Hauptstadt von Liliput löschte, also „daß ihrer zweihundert sechzigtausend vierhundert und achtzehn elend ersoffen, ohn' die Weiber und kleinen Kinder". Hierauf nahm er die großen Glocken von Notre-Dame weg, um sie seinem Roß als Schellenwerk umzuhängen, und da die Pariser erkannten, es wäre auf dem Wege der Gewalt mit diesem Menschen nichts auszurichten, ordneten sie den spitzfindigsten Orator der Sorbonne, Janotus de Bragmardo, als Unterhändler an ihn ab, was Rabelais Gelegenheit giebt, den sophistischen Pedantismus und barbarischen Gallimathias der Gelehrsamkeit jener Zeit aufs kostbarste zu verhöhnen. Denn der Gesandte redet den Gargantua folgendermaßen an:

„Ehem, hem, dem, Bonsdies, Gestrenger, Bonsdies: et vobis Junkherrn! Es wär' doch halt nit mehr als billig, wenn ihr uns unsere Glocken wolltet wiedergeben. Denn sie thun uns gar sehr vonnöthen. Hem, hem, hasch. Wir han wohl eher schon gut Geld dafür ausgeschlagen, so uns die von London in Cahors anboten, deßgleichen die von Bourdeaux in Brye, welche sie haben kaufen wollen wegen der substantifikalischen Qualität der elementaren Komplexion intronificiret innerhalb der Terrestrität ihrer quidditativischen Natur zur Extraneisirung derer Halonen und Turbinen von unsern Reben, wenn auch nicht der unsrigen, doch dicht beian. Denn verlieren wir das Rebenblut, so verlieren wir alles, Muth und Glut. Gebt ihr sie auf meine Bitt' uns wieder, verdien' ich sechs Stab Würst' daran und ein gutes Paar Hosen, die meinen Beinen wahrlich werden zu statten kommen, oder sie halten ihr Wort wie Schelmen. Ho, Domine, bei Gott ein Paar Hosen ischt guet et vir sapiens non abhorrebit illud. Ha, nicht jeder Mann hat ein Paar Hosen, der möcht', das weiß ich wohl

Pantagruel.

Les horribles et espouēta-
bles faictz & prouesses du tresrenōme
Pantagruel Roy des Dipsodes/
filz du grand geāt Gargan-
tua/Cōposez nouuelle-
ment par maistre
Alcofrybas
Nasier.

On les vend a Lyon en la maison
de Claude nourry/dict le Prince
pres nostre dame de Confort.

Genaue Nachbildung des Titelblatts der ersten Ausgabe von Rabelais' Pantagruel, gedruckt in Lyon ums Jahr 1532.

(Petit, Bibliographie. Paris. Maison Quantin.)

Rabelais. Denkmalbüste in Meudon.

an mir. Schauen's, Domine, es sind nun schon an die achtzehn Täg' her, daß ich an dieser schönen Red' spintisirt' und kau'. Reddite quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus. Mein Treu, Domine, wenn Ihr bei mir zu Nacht wollt essen in camera, bei dem Sankt Chrisam, charitatis nos faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum et ego habet bonum vino. Aber von einem guten Wein kann man nit reden bös Latein. Wohlan de parte Dei, date nobis Glockas nostras. Schauen's her, ich schenk' und übergeb' Euch auch von unserer Fakultät ein Sermones de Utino, utinam daß Ihr uns unsere Glocken wollt geben. Vultis etiam Ablassios? Per Deum, vos habebitis et nihil zaletis. O, Herr Domine, glockidonaminor nobis! Ohe, es bonum urbis. Braucht's alle Welt. Sein's Eurer Mären etwann g'sund? Ei, unsrer Fakultät nicht minder, quae comparata est jumentis insipientibus et similis facta est eis, psalmo nescio quo, obschon ich mir's auf meinem Papierl gar wohl notirt hab', et est unum bonum Achilles, hem, ehedem, hem, hasch: he! ich bewies Euch's, daß Ihr's uns geben sollt und müßt. Ego quidem sic argumentor. Omnis Glocka glockabilis in glockerio, glockando glockans glockativo, glockare facit glockabiliter glockantes. Parisius habet glockas. Ergo Klotz. Ha, ha, das heißt parlirt, das! Ist in tertio primae in Darii oder wo anders. Auf mein' Seel', ich hab' die Zeit g'sehen, da ich hab' Teufel mit Arguiren angestellt; itzt Weinl, gut Bett, den Rucken am Feuer, den Bauch bei Tisch und eine fein tiefe Platten. Hei, Domine, ich bitt' Euch doch in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen, daß Ihr uns unsere

Glocken wieder gebt. So helf' Euch Gott vom Übel und unsere liebe Frau von der Gesundheit, qui vivit et regnat per omnia saecula saeculorum, amen. Hem, hasch, rasch, rax, hem, hasch."

Solch einer Beredsamkeit konnte Gargantua nicht widerstehen, gab die Glocken heraus und fing an, in Paris zu studieren, was ihn aber nicht abhielt, alle Lustbarkeiten mitzumachen, besonders das Spiel, und als Hauptgeschäft das Essen und Trinken zu betreiben. „Er fing seine Mahlzeit mit etlichen Dutzend Schunken, geräucherten Ochsenzungen, Botargen, Würsten und anderen dergleichen Wein-Furiren und Fürtrab an. Mittlerweil warfen ihm vier seiner Leut ohn' Unterlaß einer nach dem andern Mustrich mit vollen Schaufeln ins Maul," u. s. w. Während aber Gargantua dergestalt zu Paris den Studien oblag, fiel der Feind in seines Vaters Land und der Held ward heimgerufen, um den Angriff zurückzuschlagen, was er dann auch auf recht originelle Manier zu bewerkstelligen begann. Nach dem ersten Siege wollte er seinen Durst mittels eines Lattichsalates stillen, und da sich in dem Lattich während der Schlacht sechs Pilger versteckt hatten, wären dieselben zugleich mit dem Salat in den Magen des Riesen gewandert, so sie sich nicht in ein Paar hohle Zähne des Essenden geborgen und dann mittels des Zahnstochers aus dem gefährlichen Asyl befreit worden wären. Während sich Gargantua mit den Feinden herumschlägt, gesellt sich ein ihm verwandter Charakter zu ihm, der Mönch Jahn von Kopffleisch, „ein junger Hach, ein Wagherz, rüstig, wacker, wohlgemuth, behend, keck, hitzig, lang und hager, wohl gespaltenen Munds, erheblicher Nas', ein derber Horashetzer, Vigilienbürster und Meßabzäumer: in Summa alles zusammenzufassen, ein echter Mönch, so jemals einer, seit die mönchenzende Welt mit Mönchen bemönchelt gewesen, erfunden ward."

Mit diesem Kampfgesellen verbunden, überwindet Gargantua den Feind gänzlich und will dann den Bruder Jahn aus Dankbarkeit zum Abt des schönsten Klosters in Frankreich machen. Allein Jahn lehnt dies ab und erbittet sich den Bau eines neuen Klosters nach seinem eigenen Sinn und Plan. „Weil man derzeit niemand ins Kloster stieß als blinde, lahme, hockrige, häßliche, mißgeschaffene, unreinische, thörichte, verhexte, vertrakte Weiber, deßgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläſtigen Männer: so ward verfügt, daß man da (in dem neuen Kloster) niemand als schöne, wohlgestaltete und wohlgeartete Frauen und niemand als schöne, wohlgestaltete und wohlgeartete Männer aufnähm'. Item, weil Männer in Frauenklöster nicht anders als heimlich kommen könnten oder im Sturm, ward dekretirt, daß da kein Weib sein sollt', es wär' denn ein Mann dabei, und auch kein Mann, wo nicht ein Weib wär'. Item, weil so Männer als Weiber, einmal ins Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahr lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib, da aufgenommen, wann's ihnen gut däucht', frei und gänzlich wieder herausmarschiren dürften. Item, weil die Ordensleut' gemeiniglich drei Gelübd' thun, nämlich Keuschheit, Armuth und Gehorsam: so ward versehen, daß man allda in Ehren möcht' beweibt sein, daß ein jeder reich wär' und in Freiheit leben sollte."

Der Schluß des Gargantua eröffnet eine wahrhaft großartige Perspektive in eine neue Zeit, die Rabelais mit so prophetischem Geist ahnte, daß er direkt darauf hinwies, die in Frankreich zurückgestaute Reformation werde durch eine Revolution ersetzt werden. Offenbar schwebt ihm die Idee des Vernunftstaates vor, wenn er die Menschen einladet, in das neue Kloster Gargantuas und Jahns zu kommen:

„Hie kommet her, die ihr des Herren Wort
Dem Feind zum Tort mit flinkem Geist verkündet.
Hier sollt ihr haben feste Burg und Hort,
Wenn Geistermord mit Glossen fort und fort
Die Gnadenpfort' uns zuschließt und verspündet.

Kommt, gründet hie den Glauben, weckt und zündet!
Alsbald verschwindet, wenn ihr schreibt und sprecht,
Was sich verschworen wider Gottes Recht."

Rabelais' Pantagruel beginnt ebenfalls mit der grotesk-komischen Geburtsgeschichte des Helden. Mit der Übersiedelung desselben nach Paris hebt dann eine Reihe der bittersten Karikaturen auf das religiöse, politische, gesellschaftliche und gelehrte Leben jener Tage an, welche nur durch die Späße des Panurg, der sich an Pantagruel angeschlossen hat, unterbrochen wird. Diese Späße sind ebenso riesenhaft phantastisch als schamlos.

Panurg, ein vielgereister Mann, erzählt seine Abenteuer, welche das Beste der nachmaligen Münchhausiaden vorwegnehmen. Am schlimmsten war es ihm in der Türkei ergangen; denn dort wäre er ums Haar gebraten worden, um in einer Kaninchensauce verspeist zu werden. Man hatte ihn schon gespickt und an den Bratspieß gesteckt, als er wahrnahm, daß der Koch, der den Spieß umdrehen sollte, eingeschlafen war. Er warf dem Schlafenden einen Brand auf den Kopf, wovon der Getroffene sogleich starb. Der Brand zündete das Stroh an und die Reiser das Haus. Panurg schlüpfte vom Spieße herunter und bediente sich desselben als einer Lanze, der Bratpfanne aber als eines Schildes. So ausgerüstet schlug er sich durch die Türken, welche mit gutem Appetit das Garwerden des Gespießten erwartet hatten. Allein indem er das Land durchstrich, hatte er vieles von den Hunden zu leiden, die, durch den Geruch seines halbgebratenen Fleisches herbeigelockt, ihn beständig fressen wollten. „Damals war es, daß ich mich sehr vor Zahnschmerzen fürchtete." — „„Wie, vor Zahnschmerzen? Das mußte damals wohl deine geringste Besorgnis sein."" — „O freilich, ich rede aber nicht von meinen eigenen Zähnen, sondern von den Zähnen der Hunde und der Türken, die mich fressen wollten. Wißt ihr nicht, daß uns die Zähne niemals weher thun, als wenn die Hunde uns in die Lenden beißen?"

Im Verlaufe der Abenteuer Pantagruels und Panurgs birgt sich in dem Gewande der wahnwitzigsten Possen oft die sinnigste Weisheit und immer die schneidendste Satire. Nachdem gleich anfangs das elende Gelehrtenwesen, wie es damals florierte, gräßlich durchgehechelt worden, gießt Rabelais den Höllenstein seines Hohnes in Strömen auf die ekelhaften Geschwüre der Kirche, des Papsttums, der Politik und Finanzwirtschaft. Mit welcher beispiellosen Kühnheit Rabelais Hierarchie und Papsttum verhöhnte, mag insbesondere folgende Stelle beweisen:

„Nach überstandenem Fasten gab uns der Kläusner einen Brief an einen, den er Albian Hamar hieß, Aedituum und Sakristan des Läut-Eilands! wiewohl Panurg nannt ihn zum Gruß Herrn Eseldumm. Es war ein altes, gutes, kleines, glatzköpfiges Männel mit leuchtender Schnut und kupfernem Karfunkel-Antlitz. Er ließ uns auf des Kläusners Fürsprach sehr freundlich an, als er sah, daß wir die Fasten abgewartet, wie vorgedacht: erzählt' uns nach genossenem Imbiß von des Eilands Raritäten, versichernd, daß es anfangs von den Siticinen bewohnt gewesen, die jedoch nach dem Naturlauf (wie denn alles veränderlich) zu Vögeln worden. — Die Vögel, groß, schön, höflich, glatt, manierlich, zierlich, sah'n fast aus wie unsre Leut zu Haus: sie aßen und tranken wie Menschen, däuten, — — — — — schliefen, — — — wie Menschen: und doch war kein Gedank daran, meint' der Aedituus, schwur aber, daß sie nichts weniger als profan noch weltlich wären. Auch ihr Gefieder gab uns auch gar stark zu rathen auf: denn etliche waren schloorweiß, andere rabenschwarz, noch andere aschgrau, wieder andre halb weiß, halb schwarz; andere hochroth, andere blau und weiß gestreift; es war eine Lust sie anzuschaun. Die Männlein nannt' er Pfäffling, Münchling, Priesterling, Aebtling, Bischling, Kardinling und den Papling, welcher einzig in seiner Art ist. Die Weiblein nannt er Pfäffinen, Münchinen, Priestinen, Aebtinen, Bischinen, Kardinen, Papinen. Gleichwohl, belehrt er uns, wie unter die Bienen die Horlsken stoßen, die nur alles verderben und fressen, so führ auch nun seit dreihundert Jahren unter dies muntre Vögel-Völklein, man wüßt nicht, wie es zuging, immer aller fünf Monat ein ganzer Schwarm

von Tuckmäuserling, die all dies Eiland rundum versaut und verschändet hatten, ein so unförmlich, scheußlich Volk, daß alles vor ihnen lief; denn ach, sie hätten eitel krumme Häls, Harpyenbäuch, rauhe Esaus-Tatzen und Krallen und Stymphaliden-Aerß; und wär nicht möglich sie auszurotten; für einen, den man todtschlüg, kämen gleich fünfundzwanzig andre nach. Drauf frugen wir, was diese Vögel so unablässig zu singen trieb? Und der Aedituus antwort uns: es wären die Glocken, die auf ihren Bauern hingen. Dann frug er uns: soll ich die Münchling, die ihr hie in ihre Hippokras-Filtrirsäck wie Haubenlerchen vermummelt seht, gleich singen lassen? — O thut es doch! versetzten wir. Da zog er bloß die Glock sechsmal, und Münchling sprangen und Münchling sangen, daß es eine Art war. — Und sängen auch wohl, sprach Panurg, die dort mit den rauchhäringsfarbenen Federn, wenn ich hier diese Glock zög? — Nicht minder, antwortet der Aedituus. — Da zog Panurg und plötzlich rannten auch diese verschmauchten Vögel her und trällerten unisono; aber ihre Stimmen waren sehr rauh und garstig. Doch dafür, belehrt' uns der Aedituus, lebten sie auch von nichts als Fischen, wie die Reiger und Wasserraben bei uns, und wären eigentlich ein fünfte Species von Tuckmäusern, neu gedruckt und aufgelegt; zugleich bemerkend, wie ihm Robert Valbringue, der aus Afrika unlängs hie durchpassirt, erzählt hätt, daß nächstens eine sechste Art eintreffen wird, die er Kapuzling benamset, und ein mürrischer, hirntoller, abgeschmackter Volk sei auf dem ganzen Eiland nicht erhört. Wohl, sprach Pantagruel, hat Afrika von jeher immer die neuesten Mißgeburten erzeugt. Aber, sprach Pantagruel, da ihr uns nun erläutert habt, wie Papling aus Kardinling, Kardinling aus Bischling, Bischling aus Priesterling, und Priesterling aus Pfäffling wird, möcht ich wohl wissen, woher euch diese Pfäffling kommen. — Die Eltern ziehen den Kindern kurz und gut ein Hemd übers Kleid an, scheeren ihnen, ich weiß nicht wieviel, Haar vom Scheitel und machen sie unter Abbetung gewisser apotropäischer Sühnsprüchlein (wie die Isis-Priester in Aegypten mit leinenen Mänteln und Haarabschneidung kreiret wurden) vor aller Welt und aller Augen, handgreiflich, sichtlich, ohne Blessur noch Schaden mittels pythagorischer Seelenwanderung zu Vögeln, wie ihr hie vor euch seht. Doch lieben Freund', ich weiß nicht wie es kommen mag, noch was dahinter steckt, daß man von keinem dieser Weiblein, sei es nun Pfäffin, Münchin oder Aebtin, jemals ein fröhligs Lobliedlein oder ein Charisterium hört, wie nach der Lehr des Zoroaster dem Oromasis gesungen wurden; sondern nichts als Kataraten und Skythropäen, wie man sie dem arimanischen Dämon darbracht; und Jung und Alt in einem fort sie ihre Freund und Eltern verfluchen, die sie in Vögel verwandelt haben. — Am dritten Tag, der ebenso mit Schmäusen und Banketten verstrich wie die zween vorigen, begehrt' Pantagruel inständiglich den Papling zu sehen; Aedituus meint' aber, daß er sich so leicht nicht sehen ließ. Wie so? Wie so? frug Pantagruel, trägt er etwann den Helm des Pluto auf dem Kopf oder Gyges' Ring an den Klauen oder ein Chamäleon auf der Brust, daß ihn die Welt nicht schauen kann? — Mit nichten, sprach Aedituus, er ist nur von Natur ein wenig schwer zu sehen: ich werd' indessen dafür sorgen, daß ihr wo möglich ihn zu sehen kriegt. Mit diesen Worten ging er weg und ließ uns weiter knuspern. Kam nach einer Viertelstund' zurück, anzeigend, Papling wär itzt sichtbar, und führt uns dann ganz still und bucklings grad' auf den Vogelbauer los, worin er in Gesellschaft zweier kleiner Kardinling und sechs schmeerbäuchiger Bischling kauzt'. Panurg betrachtet' sich seine Gestalt, Geberden, Mienen sehr aufmerksam, dann schrie er laut: Der Henker hol' das Beest! er sieht aus wie ein Wiedhopf. — Um Gotteswillen, redet leise! sprach der Aedituus; er hat Ohren! — Nun, hat die nicht auch ein Wiedhopf? sprach Panurg. — Wo er euch nur ein einzig mal so blasphemiren und lästern hört, seid ihr verloren, lieben Leut. — Da wär's doch besser, sprach Bruder Jahn, wir tränken und bankettirten weiter."

Bei der Gelegenheit, wo seine Helden ins Land der Philosophen gelangen und daselbst zu Abstraktoren ernannt werden, kommt er wieder auf die Gelehrten zurück

und pfeffert den scholastischen Unsinn derselben mit seinen Sarkasmen. Wir erfahren da sonderbare Beschäftigungen der Hochgelahrten.

„Ich sah — erzählt Panurg — ein ganzes Rudel davon in wenig Stunden die Mohren bleichen. Andere pflügten mit drei Joch Füchsen den Ufersand und verloren ihr Saatkorn nicht. Andere wuschen die Ziegel auf den Dächern und trieben die Farb' heraus. Andere zogen Wasser aus Pumex oder Bimsstein, wie ihr's nennt, indem sie ihn eine gute Weil' in einem marmornen Mörsel stießen und seine Substanz veränderten. Andere schoren die Esel und erzielten gute Woll' damit. Andere lasen Trauben von Dornen und Feigen von Disteln. Andere molken die Ziegenböck' und fingens in ein Haarsieb auf, zu gutem Ersprieß der Hauswirtschaft. Andere wuschen Eselsköpf und hatten die Seif' umsonst dabei. Andere pirschten den Wind mit Netzen. Einen jungen Spodizator sah ich, der einem toten Esel künstliche Winde entlockte und die Elle davon zu fünf Sol verkaufte. Andere machten große Dinge aus nichts und wieder die größten Dinge zu nichts. Andere maßen auf langen Tennen bis auf ein Haar die Flöhsprüng' aus und beteuerten mir, daß dies Geschäft zum Regiment der Königreiche, Kriegführung und Verwaltung freier Staaten mehr als nötig sei." Endlich ist noch zu erwähnen die allerliebste Episode, in welcher der Philosoph Epistemon, dem in der Schlacht der Kopf abgehauen worden war, der aber dadurch, daß ihm Panurg den Kopf an den Rumpf nähte, wieder lebendig gemacht wurde, erzählt, was er während seines kurzen Todes in der Hölle gesehen. Er hatte dort merkwürdige Menschen angetroffen und seltsame Rollenwechsel beobachtet. Alexander der Große war zum Schuhflicker geworden; Fabius der Zauberer mußte Paternoster an einander reihen; Artus und die Ritter der Tafelrunde waren Matrosen auf den Höllenflüssen; Nero war ein Possenreißer und Bänkelsänger; Gottfried von Bouillon ein Rosenkranzmacher und Heiligenbildchenkrämer; Papst Julius II Pastetenverkäufer; die vier Haimonskinder waren Marktschreier; Diogenes war in Purpur gekleidet und trug ein Scepter in der Hand, womit er Alexander den Großen durchprügelte, weil ihm dieser seine Schuhe nicht recht geflickt hatte; Epiktet war herausstaffiert wie ein französischer Modeherr und tanzte in einer Sommerlaube mit hübschen Damen; Kyros bat ihn um einen Pfennig, um sich einige Zwiebeln zum Abendessen zu kaufen; Epiktet warf ihm einen Thaler zu mit den Worten: Schurke, sei ein ehrlicher Mann! aber nachts bestahlen ihn Alexander, Darius und andere Exkönige.

Ich habe bei Rabelais länger verweilt, als den Raumbedingungen des vorliegenden Buches eigentlich angemessen ist. Es geschah also, weil dieser wahrhaft freie Mensch und treffliche Autor weit mehr berühmt als bekannt und gelesen ist und deshalb keine Gelegenheit versäumt werden darf, auf ihn aufmerksam zu machen. Die beste Kritik seiner Werke giebt Rabelais selbst, indem er auf dieselben folgendes Gleichnis anwendet: „Silenen waren vordem kleine Büchslein, wie wir sie heut in den Läden der Apotheker sehen: von außen bemalet mit allerlei lustigen, schnakischen Bildern, als sind Harpyen, Satyrn, gezäumte Gänslein, gehörnte Hasen, gesattelte Enten, fliegende Böck, Hirsche, die an der Deichsel ziehen, und andere derlei Schildereien mehr, zur Kurzweil konterfeiet, um einen Menschen lachen zu machen: wie denn des guten Bacchus Lehrmeister Silenus auch beschaffen war; hingegen im Innersten derselben verwahrt man die feinsten Spezereien, als Balsam, Bisam, grauen Ambra, Zibeth, Amonium, Edelstein' und andere auserlesene Ding." [90])

Die Anfänge der französischen Nationallitteratur.

In dem Maße, in welchem sich die verschiedenen Gebiete Frankreichs allmählich zu der Einheit einer starken und kompakten Monarchie zusammenschlossen, verschmolzen

sich auch nach und nach die provençalische und die normännische Poesie zu einer französischen; jedoch so, daß der Norden auf die Ausbildung der Nationalsprache einen weitaus vorherrschenden Einfluß errang und behielt. Die Sprache von Oil bewältigte die weniger kräftige Sprache von Oc, und der ritterliche Geist der Provence erlag dem monarchischen von Nordfrankreich, der sich besonders durch die Dynastie der Valois, der zweiten Linie des Mannsstammes der Capetinger, immer ausschließlicher geltend zu machen begann. Unter dem Einflusse dieses Geistes wurde die ritterliche Poesie Frankreichs zur Hofpoesie. Bevor wir jedoch von dieser und ihren Trägern sprechen, werfen wir noch einen flüchtigen Blick rückwärts auf einige frühere Poeten, welche von den Franzosen gewöhnlich an die Spitze der französischen Nationallitteratur im engeren Sinne gestellt werden. Es sind: Thibaut, König von Navarra und Graf von Champagne (1201 bis 1253), ein Dichter frivoler Liebeslieder und sehr frommer Hymnen; die normannische Edeldame Marie de France (zu Anfang des 13. Jahrhunderts), eine berühmte Dichterin, deren Fabelwerk Le Dit d'Ysopet zu den geschätztesten Erzeugnissen der altfranzösischen Litteratur gehört;[91]) ferner Charles, Herzog von Orléans (1391 bis 1464), welcher die Liederklänge der provençalischen Troubadours zu erneuern suchte; Alain Chartier (geb. 1386), François Villon (geb. 1431), von dem Boileau in seiner Art poétique, welche für die Franzosen so lange eine dogmatische Autorität war, rühmt:

„Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers";

Martial de Paris (geb. 1440), Oktavien de Saint-Gelais (geb. 1465).

Vignette aus Villons Ballade des Pendus. Villon schrieb diese Ballade, nachdem er wegen Diebstahls zum Tod verurteilt war, doch wurde er später begnadigt. — Nach Pagès, Poètes français.

Hier wäre nun auch und zwar nicht in letzter, sondern in erster Reihe die Dichterin Clotilde de Surville oder de Vallon-Chalys (1405—1495) zu nennen, deren (angebliche) Gedichte durch Vanderbourg im Jahre 1803 veröffentlicht wurden, falls diese Dichterin mehr wäre als eine allerdings äußerst geschickt in Scene gesetzte litterarische Mystifikation. Die von Raynouard und Villemain beigebrachten Beweise gestatten keinen Zweifel mehr, daß die Clotildeschen Gedichte unecht und untergeschoben sind und die Dichterin Clotilde selber eine Dichtung ist. Verfasser dieser Gedichte ist wahrscheinlich ein Marquis de Surville gewesen. Jedenfalls war der Verfasser ein Mann von poetischem Talent und verstand es überdies meisterlich, die mittelalterlichen Formen nachzuahmen.[92])

In den Versuchen der zuletzt genannten Dichter machen sich schon die Anfänge der frostigen Künstelei bemerkbar, in welche von jetzt an die Poeten das Wesen der Dichtkunst setzten. Nur der Volksgesang konnte sich von dieser Künstelei fernhalten,

und darum steht auch der Volksdichter Olivier Basselin (um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts), der zu Val de Vire in der Normandie lebte und dessen Chansons man deshalb Vaux de Vire nannte, woraus später Vaudeville geworden, noch jetzt in Frankreich mit Recht in geehrtem Andenken, wie nicht minder der minnelieder-liche König Heinrich IV., der in seinen Liebesliedchen den nationalen Chansonton allerliebst getroffen hat und dessen reizendes Lied Charmante Gabrielle! unverdränglich im Munde der Nation lebt. Die spätere Kritik — Gasté, Les vaux de Vire de Jean le Houx, 1875 — hat freilich dem Walkmüller Basselin die Urheberschaft der meisten von seinen Liedern abstreiten und dieselbe einem im Jahre 1616 in Vire gestorbenen Advokaten, Jean le Houx, zuteilen wollen.

Unter Franz I., der zuerst das souveräne Königtum in sich darstellte und so recht auf der Grenzscheide der romantischen und der modernen Zeit steht, erscheint die französische Litteratur bereits entschieden als eine mit ihrem Lose zufriedene Magd des Hofes. Seltsam aber ist es, daß unter eben diesem „ritterlichen“ König, der fortwährend mit der Romantik liebäugelte, die Nachahmung der antiken Poesie zuerst mit Bestimmtheit in Frankreich sich geltend machte. Es lag dieser Erscheinung allerdings einesteils das damals wieder erwachte Studium des klassischen Altertums, die Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste zu Grunde, wodurch das ganze Zeitalter als das der Renaissance bezeichnet wurde; allein, wenn man bedenkt, daß Frankreich recht eigentlich das Zentrum der Romantik und der romantischen Poesie gewesen, so wird man, um das fast plötzliche und jedenfalls gewaltsame Abgehen von den Überlieferungen derselben erklären zu können, anderenteils berechtigt sein, politischen Motiven keine geringe Wirksamkeit hinsichtlich der Umwandelung des litterarischen Bewußtseins beizumessen. Es mußte, nachdem Ludwig XI. die Macht der großen Vasallen gebrochen und für die Einheit Frankreichs und das monarchische Prinzip unendlich viel gethan hatte, Franz dem Ersten sehr daran liegen, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung der öffentlichen Meinung zu entziehen, und deshalb that er den romantischen Formen, in denen er sich persönlich gefiel, zum Trotz alles, um die geistige Thätigkeit der Nation auf Bahnen zu lenken, welche den Erinnerungen der romantischen Periode ferne lagen. Daher die eifrige Begünstigung, welche er und sein Hof den klassischen Studien zuteil werden ließ, daher die Bemühungen, die moderne Bildungsgeschichte Frankreichs an das römische Altertum und nicht an das feudale Mittelalter anzuknüpfen. Diese Bemühungen trugen denn auch rasch ihre Früchte; sie drückten einerseits der französischen Poesie, die man gewaltsam nach den Mustern des Altertums modelte, ohne dem Geiste dieser Muster irgend eine Einräumung zu machen, den Charakter der Nachahmung auf und begründeten andererseits, indem sie die Bildung von allen nationalen Erinnerungen losrissen und dieselbe gerade dadurch zu einer exklusiven Sache, zu einem Eigentum der Bevorrechteten machten, auch in geistiger Beziehung die schroffe Zerspaltung der Nation in privilegierte und geknechtete Stände.

An dem Hofe Franz' des Ersten wie seiner Nachfolger wurde die Poesie als eine Erweiterung und Verfeinerung des geselligen Vergnügens angesehen. In diesem Sinne faßte sie die witzige Marguerite de Valois (1492—1549), Schwester Franz' I., auf, welche nach Boccaccios Muster hundert leichtfertige, aber hübsch erzählte Novellen schrieb (Heptaméron). Dieses Novellenbuch ist in mehrfacher Beziehung merkwürdig; erstens als eines der frühesten Zeugnisse geistreicher, „pikanter“ französischer Prosa, zweitens

als ein Beweis der nicht ungewöhnlichen Begabung seiner Verfasserin und drittens als ein Denkmal der Anschauung und Sprechweise, welche in den vornehmen Kreisen der Renaissance „guter Ton" waren. Das Heptaméron, welches unvollendet geblieben, war unter dem Titel Contes de la reine de Navarre in der zeitgenössischen Gesellschaft sehr beliebt und widerspiegelte die Stimmung und Lebensführung derselben vortrefflich. Man errät den vorwiegenden Inhalt des Buches schon aus der Versicherung der Prinzessin, „y avoir assemblé tous les tours d'adresse joués par les femmes à leurs amans et à leurs maris." Es ist eben daran zu erinnern, daß die Menschen der Renaissance sehr lebenslustig und ausgelassen waren und durchaus kein Feigenblatt vor den Mund nahmen. In ihren älteren Tagen wurde übrigens Dame Marguerite sehr fromm und schrieb statt schlüpfrigen Novellen langstielige Oraisons. Im übrigen war sie eine große Gönnerin des leichtlebigen Clément Marot (1495 bis 1544), der die Reihe der französischen Hofdichter eröffnete und sich im Liede, sogar im geistlichen (Übersetzung der Psalmen), in der Erzählung, Epistel und Elegie versuchte, wesentlich aber Epigrammatiker war. Unabhängig von der Hofdichterei erhielt sich eine Zeit lang das Volksdrama, welches sich, aus der katholischen Liturgie und den wahrscheinlich aus den römischen Saturnalien herzuleitenden Aufzügen der „Narrenfeste" hervorgegangen, zu Mysterien (Mystères, Darstellungen aus der biblischen Geschichte), Moralitäten (Moralités, allegorische Stücke), Farcen (Farces, komische Scenen aus dem Volksleben, meist sehr derb) und Sottisen (Sotties oder Sottises, Possen mit satirischer Tendenz) gestaltete und vom Ende des 14. Jahrhunderts an in Frankreich einer großen Beliebtheit sich erfreute, jedoch nicht imstande war, gegenüber den vom Hof ausgehenden gelehrten Theorien, gegenüber der mißverstandenen Auffassung und Nachahmung des klassischen Altertums seinen volkstümlichen Entwicke-

Marguerite de Valois, Königin von Navarra.
Nach einem Rötelporträt in der Pariser Nationalbibliothek.

lungsgang zu verfolgen, und daher binnen kurzem ebenfalls der Diktatur der höfischen Gelehrsamkeit erlag.

Das geistliche Schauspiel anlangend, ist es nicht ohne Interesse, zu beobachten, daß wie in Spanien so auch in Deutschland die Mysterien eine Haltung bewahrten, welche den von ihnen dargestellten religiösen Gegenständen angemessen war, wogegen die italienischen und französischen Mysterien sehr häufig in einen obscönen, ja mitunter geradezu blasphemischen Ton verfielen. In Italien mußte Papst Innocenz III. schon im Jahre 1210 die Beteiligung der Geistlichen an den ausgearteten Mysterienspielen, sowie die Aufführung derselben in den Kirchen untersagen. Auch in unseren deutschen Mysterien geht es nicht ohne mittelalterliche Naivitäten und Plumpheiten ab, doch ist meines Wissens noch keines aufgefunden worden, welches auch nur entfernt so freche Situationen und Auslassungen enthielte, wie manche französischen sie enthalten. In einem von diesen hilft die Jungfrau Maria einer von ihrem Beichtvater schwangeren Äbtissin aus der Patsche und beraubt dann ein vorwitziges Weibsbild der Hände, womit es sich überzeugen wollte, ob die Muttergottes wirklich eine Jungfer sei. In einem andern französischen Mysterium wird die heilige Barbara an den Beinen aufgehangen und bleibt zum Ergötzen des Publikums eine gute Weile in dieser anstößigen Lage. In einem dritten schläft Gottvater droben im Himmel auf seinem Throne, während drunten auf der Erde Gott der Sohn am Kreuze stirbt. Ein Engel weckt den Schlafenden mit den Worten: Père éternel, vous avez tort et devriez avoir vergogne. Votre fils bien aimé est mort et vous dormez comme un ivrogne. Gottvater: Il est mort? Engel: D'homme de bien. Gottvater: Diable m'emporte, qui en savais rien.[93])

François de Malherbe.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

Aus dem Kreise der höfischen Gelehrsamkeit ging um die Mitte des 16. Jahrhunderts jene Dichterschule hervor, welche, von Pierre Ronsard (1525—1585) gestiftet und Joachim du Bellay (1524—1560), Jean-Antoine de Baif (geb. 1532), Pontus de Thiard, Remy Belleau, Jean Daurat und Etienne Jodelle (1532—1573) als Mitglieder zählend, in selbstgefälligem Stolze sich das „französische Siebengestirn" (la Pléïade française) nannte, jedoch über die ledernste Nachahmung der Alten und die gäng und gäbe Hofschmeichelei nicht hinauskam. Diese Leute äfften in ihrer Impotenz die Alten und die die Alten nachahmenden Ausländer mit einer wahren Wut nach. Ronsard eröffnete mit seiner Franciade (La Franciade) die Reihe jener epischen Pfuscherwerke, welche, selbst Voltaires Henriade nicht ausgenommen, eine so gähnende Langeweile ausdünsten. Seine Zeitgenossen nannten ihn den Prince des poètes français. Er suchte nicht nur der französische Homer, sondern zugleich auch der französische Petrarca zu werden. Seine Liebes-

gedichte (Les Amours) sind nun allerdings in die petrarcische Sonettform geschnallt, aber sonst ist wenig Petrarcisches daran. Seine Oden sind voll des elendesten Bombastes, und seine ganze Abgeschmacktheit hat der Dichter in der Défloration de Lède betitelten dokumentiert. Jodelle machte in seinem verkehrt angewandten Eifer, ein französisches Kunstdrama zu gründen, zuerst die drei berüchtigten aristotelischen Einheiten zum Grundgesetze desselben. Seine Kleopatra, welche 1552 zum erstenmal zu Paris aufgeführt wurde, ist gleichsam die Ahnfrau einer pseudoantiken Tragik, deren Dienst sich später die größten Talente widmeten und deren Figuren, mit nur wenigen Ausnahmen, trotzdem keine lebenswahren, realpoetischen Gestalten, sondern bloße Marionetten sind.

Mehr Geist und Geschick, als Ronsard und seine Genossen in der Nachahmung antiker Poesie bewiesen hatten, entfaltete im gleichen Streben eine zweite Dichterschule, deren Chorführer François de Malherbe (1555—1628) war. Dieser drückte zuerst der französischen Lyrik den Stempel korrekter Verständigkeit und nüchterner Eleganz auf, welchen sie bis in die neuere Zeit herab behalten hat. Mit und durch Malherbe trat der Alexandriner, der zwar eines der ältesten Versmaße der romanischen Völker gewesen war, aber erst jetzt streng geregelt wurde, als vorherrschende Versform der französischen Dichtkunst auf, welche Versform, für Erzählung und Drama unumgängliches Gesetz, die Versmaße der mittelalterlich-romantischen Zeit ziemlich rasch verschwinden machte.

„Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence:
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir."
(Boileau, L'art poétique, chant I.)

Malherbes Talent und Verdienst war ein durchaus bloß formales; denn seine Dichterei ist ebenso phantasielos als gedankenarm, und wenn französische Kritiker von ihm den Anfang der wahren französischen Poesie datieren, so ist dies dahin zu verstehen, daß er es war, der — nach dem Vorgange von Jean Bertaut und Philippe Desportes — die Einheit der antiken Bildungselemente mit dem Geist der französischen Sprache in einer Weise feststellte, die von jetzt an als Norm galt. Ein Dichter von weit größerer Kraft als die Nachahmer und Nachfolger Malherbes, unter denen etwa Theophile Viaud (1590—1626), François Maynard (1582—1646), Honorat de Bueil Chevalier de Racan († 1670), Claude de l'Etoile, Jean François Sarazin († 1654) und Marc-Antoine Gérard de Saint-Amand namhaft zu machen sind, war Mathurin Regnier (1573—1613), der, wie Malherbe der französischen Lyrik, so seinerseits der französischen Satire ihre bleibende Kunstform gab, nachdem die große Wirkung dieser Dichtungsart auf den französischen Volksgeist, durch den durchschlagenden Erfolg der 1593 erschienenen Satyre Ménippée erwiesen worden. Diese berühmte Hervorbringung der „politischen" Poesie, welche Heinrich dem Vierten sehr zu gut kam und der Partei der Ligue, den Spaniern, den Guisen und ihrem Anhang zu großem Schaden gereichte, war das gemeinsame Werk einer Anzahl befreundeter und patriotischer Franzosen (Pierre Leroy, Nikolas Rapin, Jacques Gillot, Pithou und Passerat), welche, der Drangsale des Bürgerkrieges überdrüssig, in Anlehnung an Rabelais die jesuitisch-spanischen Widersacher Heinrichs von

Navarra satirisch zeichneten und verspotteten, und zwar mit einer Kühnheit und Drastik, welche die des Verfassers von Gargantua und Pantagruel noch überboten. Was Regniers sechzehn Satiren angeht, so zeigen sie durchgehends scharfe Beobachtungsgabe und schlagenden Witz. Es war etwas, viel sogar, vom echten Strafdichter in ihm. Seine Form ist so wenig geschleckt und geleckt, daß sie ihm von seiten des Pedanten Boileau (L'art poétique, chant II) einen höhnischen Seitenhieb eintrug; seine Muster waren die römischen Satiriker.

Ging nun die Satire darauf aus, die sittliche Verderbtheit des Zeitalters bloßzulegen, so bemühte sich eine andere poetische Gattung desselben, die Schäferdichtung, gerade umgekehrt, dieselbe mit einem süßen Marzipankleister zu übertünchen. Das pastorale Element hatte, wie wir gesehen, schon in den Gedichten der Troubadours eine Rolle gespielt und war auch in der Ronsardschen und Malherbeschen Schule wiedergekehrt. Vorbild wurde besonders die Idyllik des Vergil, unter dessen Nachahmern sich Jean Renaud de Segrais († 1624) hervorthat. Einen gemischteren Charakter erhielt die Hirtenpoesie durch Honoré d'Urfé (1568 bis 1625), dessen berühmter Schäferroman Asträa (Astrée), zunächst durch den Einfluß der Diana des Montemayor (s. u. bei Spanien) hervorgerufen, ein wunderliches Gemengsel antiker Eklogendichtung, dunkler Reminiscenzen der Romantik und verworrener Anklänge an die gallische Vorzeit bildet. Der Held des Romans, Célabon, ist zu einem Gattungsnamen für schmachtende Liebhaber geworden. Das Buch, in welchem endlose Verwickelungen zwischen verschiedenen Liebespaaren, Schäfern (d. h. Hofleuten, die damastene Schäferkittel angezogen hatten), Schäferinnen (d. h. maskierten Salondamen), Fürsten, Nymphen, Druiden, Zauberern u. s. f. mit vieler Kunst durchgeführt sind, ist trotz der stellenweise unleugbaren Anmut der Darstellung herzlich langweilig, und wir können uns nur mit Mühe in eine Zeit hineinversetzen, in welcher dieses sentimentale Geschnörkel, diese sophistischen Subtilitäten, kurz diese lackierte Unnatur als eine Rückkehr aus der sozialen Überfeinerung zu der Natur gepriesen und mit Gunst überhäuft wurde.

J. B. Bossuet. Nach einem Stiche.

Die französische Klassik.

Was das Zeitalter Franz' I. vorbereitet hatte, ging in dem Zeitalter Ludwigs XIV. in Erfüllung: die Bourbons vollendeten das Werk der Valois. Aus dem Feudalstaat war das souveräne Königtum, aus diesem die raffinierte Despotie geworden, welche ihr schnödes Prinzip in dem berüchtigten Worte des vierzehnten Ludwigs: „L'état c'est moi!“ aussprach — ein Prinzip, welchem ja auch der berühmte und beredsame Vorkämpfer

römisch-katholischer Orthodoxie, J. B. Bossuet (1627—1704) seinen Segen gab, derselbe Bischof von Meaux, welcher in seinem Discours sur l'histoire universelle den Versuch gemacht hat, die Weltgeschichte im theokratisch-absolut-despotischen Sinne zu konstruieren. Die nationalen Erinnerungen waren verwischt, die Volkskraft gebrochen oder entnervt; ein stehendes Heer, Polizeibrutalität und das unter dem Titel „Finanzwirtschaft" organisierte Aussaugesystem gaben die Regierungsmittel dieses Königtums ab, welches mit wahnwitzigem Eifer den Schlund aushöhlte, in den es zu Ausgang des 18. Jahrhunderts versinken sollte. Das französische Volk lebte nie in größerer Erniedrigung als damals, wo der Hofglanz des „großen" Ludwig Europa überstrahlte, und niemals hat sich die Poesie mehr entwürdigt, als durch die Schmeicheleien, welche sie diesem scham- und ehrlosen Despoten und seinem Urenkel, dem Schandbuben Ludwig XV., darbrachte. Die Scheidung zwischen Nation und Litteratur hatte sich in ihrer ganzen Schroffheit vollbracht; letztere gestaltete sich ganz und gar zu einer exotischen, schief auf das klassische Altertum gepfropften Treibhauspflanze, gedüngt mit dem Sündenschlamm des Hofes. Die Dichter schrieben nicht für ihr Volk, sondern für die Zirkel von Versailles, und Ludwig XIV. war nicht allein ihr Mäcen, sondern geradezu ihr Apoll, der Lorbeerkränze und Pensionen austeilte und dafür in allen Tonarten des Servilismus angeschmeichelt wurde. Die Poesie ward völlig zur Verstandessache, ihre Nüchternheit und Kahlheit wurden fälschlich für die edle Simplizität der Griechen gehalten; man widmete den geistlos aufgefaßten Kunstregeln der Alten, z. B. des Horaz, eine sklavische Folgsamkeit und abstrahierte aus ihnen eine Theorie, deren praktische Folgen gerade so abgeschmackt und absurd waren, wie die Erscheinung Ludwigs XIV., der mit einer Allongeperücke und in Schuhen mit roten Absätzen öffentlich als Musengott auftrat und Ballet tanzte. „Korrektheit" und Glätte wurden vor allem gefordert, die ganze Litteratur ward formell und konventionell, der Hof war der Parnaß, und die von dem Kardinal Richelieu, der bekanntlich die Eitelkeit hatte, auch für einen Dichter gelten zu wollen, und unter vielen anderen Verseleien das jämmerliche Trauerspiel Mirame stümperte, im Jahre 1635 gestiftete französische Akademie (Académie française) dekretierte Unsterblichkeit oder Verdammnis. Von dieser Akademie, deren Verdienste um die grammatikalische und stilistische Ausbildung und Gesetzgebung der französischen Sprache übrigens achtungswert sind, wurde jene Gelehrsamkeit gehegt und gepflegt, welche sich der französischen Litteratur als Basis unterbreitete und die ängstliche Nachahmung antiker Formen, die minutiöse Beobachtung der aus denselben abstrahierten Geschmacksregeln als die conditio sine qua non dichterischer Geltung und „klassischen" Dichtens festsetzte.

Die Klassik der Franzosen ist demnach ganz ein Produkt der Gelehrsamkeit, wie die Litteratur der alexandrinischen Griechen; daher — bei aller Achtung vor den vielen und großen Talenten, die sie aufzuweisen hat, muß es gesagt werden — ihre Vernachlässigung und Mißachtung der Natur, ihre Gemachtheit, ihr gefrorenes Pathos, ihre bloß rhetorische Begeisterung, welche die hölzernen Dämme der Konvenienz nie oder doch nur höchst selten zu überfluten kräftig und kühn genug ist. Als vollständiger Ausdruck dieser konventionellen Geschmacksrichtung steht in Theorie und Praxis Nikolas Boileau Despréaux (1636—1711) da, der es sich sehr angelegen sein ließ, der Horaz der Franzosen zu werden. Er ahmte diesen Römer in seinen Satiren und Episteln mit Geschick nach, und seine ebenfalls nach horazischem Muster

Despreaux

Unterschrift Boileaus.

gefertigte Art poétique ist recht eigentlich der Kodex der französischen Klassik, welcher lange Zeit in Frankreich sowohl als im Ausland als unfehlbarer Kanon des Geschmacks angesehen wurde. Man hieß den Mann auch geradezu den Gesetzgeber des Geschmacks (législateur du goût), und seine Werke, besonders sein komisches Heldengedicht Das Chorpult (Le lutrin), stehen trotz ihrer Phantasiearmut bei seinen Landsleuten noch jetzt in Ansehen. Reinlicher und abgezirkelter als dieser pedantische Versedrechsler hat aber auch niemand den Geist der französischen „Klassik“ zur Anschauung gebracht.

Dieser Geist nun schuf sich sein wirksamstes und großartigstes Organ im Drama, welches auf dem abstrakt aufgefaßten aristotelischen Prinzip der drei Einheiten (der Handlung, des Ortes und der Zeit) beruhte („Nous voulons qu'avec art l'action se ménage: Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.“ Boileau, L'art poét., chant. III.), seine tragischen Stoffe mit Vorliebe aus der griechischen, römischen und orientalischen (insbesondere der türkischen) Geschichte holte, weil nur hier die rechte tragische Würde unmittelbar zu finden wäre, was, wenigstens bezüglich der zuletzt genannten Quelle, sehr sonderbar erscheint, und in Corneille, Racine und Voltaire ein klassisches Triumvirat der Tragödie aufstellte, welchem von Jodelle abwärts noch Robert Garnier, La Peyrouse und Mayret den Weg gebahnt hatten. Pierre Corneille, von den dankbaren Franzosen Le grand Corneille genannt und von seinem Bruder Thomas Corneille, der ebenfalls Dramen dichtete, wohl zu unterscheiden, wurde geboren am 6. Juli 1606 zu Rouen und starb am 1. Oktober 1684. Er begann seine dramatische Laufbahn mit ganz gewöhnlichen Komödien, debütierte dann als Tragiker mit

Pierre Corneille.
Nach einem Stich aus der Ausgabe seiner Werke vom Jahre 1698.

einem dem Seneca nachgeahmten Stücke (Médée) und errang sich erst durch sein Trauerspiel Cid (Le Cid 1636) größere Geltung. Der Akademie war dieses Stück indessen nicht „klassisch“ genug; denn es enthielt viel zu viele romantische Anklänge, was sich leicht daraus erklärt, daß es, wie wir jetzt mit Bestimmtheit wissen, eigentlich nur ein an dem berühmten spanischen Drama Las mocedades del Cid von Guillen de Castro ungeschickt begangenes Plagiat ist. Die gründliche Analyse, welcher Schack (Gesch. d. dram. Kunst u. Litt. in Spanien II, 430—442) das spanische und das französische Stück unterworfen hat, gestattet hierüber keinen Zweifel mehr. Diese Analyse rechtfertigt den oben gebrauchten Ausdruck „ungeschickt begangenes Plagiat“ vollkommen; denn sie zeigt, daß Corneille gerade die schönsten Züge des spanischen Originals in seiner Arbeit absichtlich oder unabsichtlich übersehen hat.

Das französische Publikum war inzwischen damals noch nicht so ganz von der verschrobenen „Klassik“ eingenommen, als daß es den Cid der Akademie zum Trotz nicht mit Enthusiasmus aufgenommen hätte, um von diesem Stücke den Beginn der Litteraturperiode Ludwigs XIV. zu datieren. Corneille selbst verließ aber leider den im Cid eingeschlagenen Weg, auf welchem es ihm vielleicht gelungen wäre, den Geist edlerer Romantik mit der Klarheit und dem Maß antiker Formen zu verschmelzen, und huldigte in seinen folgenden Stücken — Horace — Cinna — Polyeucte — La mort de Pompée — Rodogune — Théodore — Héraclius —, welche allerdings den Wert der Originalität vor dem Cid voraushaben, vollständig dem pseudoantiken Regelzwang. Etwas freier bewegte er sich in seinen Lustspielen, die übrigens den spanischen Intriguenstücken nachgeahmt sind und von denen Der Lügner (Le menteur) am höchsten gestellt wird, während der französischen Kritik Horace, Cinna, Polyeucte und Rodogune für tragische Meisterwerke gelten. Corneilles spätere Werke, wie Ödipus, Sertorius, Otho, Agesilaus, Attila, Berenice, Pulcheria u. a. stellen die Geduld des Lesers auf eine harte Probe, und Schlegel nennt sie mit Recht Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsräson in diesem oder jenem schwierigen Fall.[94])

Über den dramatischen Geist und Stil des Corneille scheint in Kürze mir niemand treffender und gerechter geurteilt zu haben, als der Franzose Victorin Fabre, wenn er sagt: „Lebhafte und kühne Entgegnungen, gedrängten, feurigen und blitzschnellen Dialog, rhetorische Entwickelungen, die natürlich und kräftig, imposant und pathetisch zugleich sind, Schwung des Gedankens, Wärme des Gefühls, Energie der Wendungen, echt leidenschaftliche Motive, verbunden mit den Vernunftschlüssen einer tapfern Dialektik, mit den Äußerungen einer starken und tiefbewegten Seele und mit Zügen bewunderns würdiger Erhabenheit: dies alles findet man in Corneilles Dramen vereint; allein man findet darin häufig auch eine unglückliche Affektion der Dialektik, Räsonnement statt der Empfindung und, was das Schlimmste, ein unnatürliches Räsonnement, das in schulmäßige Spitzfindigkeiten ausläuft; ferner komische Naivitäten, vermischt mit den edlen Tönen der ernsten Tragik, endlich hohle Deklamation, verschrobene Größe, Ziererei und falsche Geistreichigkeit.“ Die Schwächen und Fehler Corneilles im einzelnen hat bekanntlich kein Kritiker so scharf zergliedert wie unser Lessing, der dem kanonischen Ansehen dieses Dichters in Deutschland den Todesstoß versetzte, besonders durch das Ultimatum: „Ich wage es, eine Äußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will. Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte.“ (Lessing, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Lachmann, Tl. 7, S. 454.)

Jean Racine.

Nach einem Stich von Edelinck.

Corneille zunächst steht Jean Racine (geb. am 21. Dezember 1639 zu La Ferté-Milon, gest. am 21. April 1699). Er begann mit den beiden Stücken La Thébaïde und Alexandre als Nachahmer seines Vorgängers, erkannte aber bald, daß der Heroismus und die aufgeregte Erhabenheit, womit Corneille gewirkt hatte, nicht seine Sache wäre. Sein Talent lag nach einer andern Richtung hin: es bestand in der Anatomie des Herzens, welche den Widerstreit der Gefühle und die Kollisionen der Empfindung mit den Forderungen des Lebens aufzeigte, und zwar in einer Art und Weise aufzeigte, aus welcher sich als tragisches Hauptmotiv das Mitleid ergab. Die Rührung seiner Zuhörer war es demnach, auf was Racine abzweckte, und seine Tragödien Andromaque — Britannicus — Bérénice — Bajazet — Mithridate — Iphigénie — Phèdre — Esther — Athalie erreichten diesen Zweck in vollem Maße. Die bedeutendsten dieser Dichtungen sind Britannicus, in welchem die historische Charakteristik vortrefflich ist, dann Phädra, wo Racines Talent der Leidenschaftsmalerei sich zum Genie erhebt, und endlich Athalie, der Schwanengesang des Dichters und zugleich sein größtes Werk, wie das gediegenste Drama der französischen Litteratur überhaupt. In der Athalie waltet statt der französischen Konvenienz, welche sonst das Theater zum Wohnsitze der Unnatur machte, wenigstens stellenweise die tragische Würde der Griechen; ein sophokleischer Hauch, d. h. ein harmonischer Einklang von Zartheit und Hoheit, Anmut und Kraft durchzieht das Ganze, das großartige Element des hellenischen Chors ist in echt antikem Sinn in die Handlung verflochten; diese hat die Majestät einer nationalen Krisis, die Scene der Öffentlichkeit und Weite demokratischen Volkslebens, und die fromme Begeisterung des Dichters, welche das Stück durchglüht, legt ihm kühne und erhabene Worte heiligen Eifers auf die Lippen, welche gegenüber der Despotie eines Ludwigs XIV., gegenüber der raffinierten Genußsucht eines verworfenen Hofes, gegenüber dem schwelgenden Übermute des Adels und der Pfaffheit, gegenüber endlich dem Elend und der Blöße eines beraubten und mißhandelten Volkes wie eine prophetische Ankündigung des Gerichtes der Revolution klingen. Merkwürdig ist in dieser Beziehung besonders die letzte Strophe des Schlußchors vom 2. Akt:

„De tous ces vains plaisirs, où leur âme se plonge,
Que restera-t-il? Ce qui reste d'un songe
Dont on a reconnu l'erreur.
A leur réveil — ô réveil plein d'horreur! —
Pendant que le pauvre à la table
Goûtera de ta paix la douceur ineffable,
Ils boiront dans la coupe affreuse, inépuisable,
Que tu présenteras au jour de ta fureur
A toute la race coupable!“

Einen Beweis, wie durch und durch verschroben der Geschmack der Franzosen damals war, liefert die Thatsache, daß die Athalie bei ihrem Erscheinen außerordentlich ungünstig aufgenommen wurde; und doch ist sie das einzige Stück Racines, welches es für uns erklärlich machen kann, daß seine Landsleute ihm den Ehrennamen des „französischen Sophokles“ gaben, das einzige Stück der französischen Klassik überhaupt, welches an die Stelle der Pseudoantike die wahre Antike setzt. Racine hat sich auch im Lustspiel versucht; seine den Wespen des Aristophanes nachgeahmte Komödie Les plaideurs zeichnet sich durch Natürlichkeit des Ausdrucks und, wie alle seine Werke, durch

Wohlklang des Versbaues aus, die Anlage und Durchführung der Intrigue aber ist schwach. Seine sonstigen dichterischen, rhetorischen und historischen Arbeiten sind ohne Bedeutung.[95]) Auch Voltaire, von welchem hier nur kurz die Rede sein kann, weil wir im folgenden Abschnitt ausführlicher von ihm handeln müssen, ging beim Beginne seiner dramatischen Thätigkeit, in seinem Ödipus, von der strikten Nachahmung des Altertums aus, huldigte in seinen Tragödien Brutus, Cäsars Tod, Catilina, Das Triumvirat, Orest, dem herrschenden klassischen Geschmack und lieferte noch in der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, ein Stück von streng antikem (d. h. im Sinne der französischen Klassik antikem) Zuschnitt: allein er hat das Verdienst, dadurch, daß er in seinen Dramen Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tankred u. a. m. die seit Corneille von der Bühne ausgeschlossenen christlich-ritterlich-romantischen Elemente, Stoffe und Charaktere wieder für die Tragödie nutzbar machte, einen wesentlichen Fortschritt angestrebt zu haben. Die chinesische Waise, Mahomet, Zaire, Alzire und Tankred gelten für seine dramatischen Meisterwerke; auch sie jedoch, wie seine Dichtungen überhaupt, sind weit mehr reformistische Manifeste als reine Kunstwerke. Die Waffenschmiede von Damaskus wußten bekanntlich ihre unübertrefflichen Klingen mit den feinsten, anmutigsten Arabesken zu verzieren, welche den todbringenden Stahl dem Auge weniger schreckhaft machten: gerade so war die Poesie Voltaires nur die arabeskenartige Verzierung der scharfen Aufklärerklinge, die er sein Leben lang unablässig geschwungen hat. Von den übrigen Tragikern des Zeitalters Ludwigs XIV. sind der schon erwähnte Thomas Corneille, dessen Graf von Essex am bekanntesten geworden, ferner Joseph François Duché, Jean Nicolas Pradon und Prosper Jolyot de Crébillon (der Ältere) anzuführen; irgendwelchen höheren Wert besitzt keiner derselben.

Zugleich mit der Tragödie des klassischen Stils fand in Frankreich auch die Komödie ihre kunstmäßige Vollendung. Von einer Auffassung und Handhabung der dramatischen Komik in aristophanischem Sinne war natürlich hier, wie in der modernen Welt überhaupt, keine Rede. Die althellenische Komödie hatte zu ihrem Thema den Staat gehabt, die moderne nahm zu dem ihrigen die Societät. Das gesellschaftliche Leben mit seinen Auswüchsen, abnormen Charakteren und lächerlichen Typen war das Bereich, in welchem das moderne Lustspiel sich bewegte. Die Theorie desselben war in Frankreich nicht minder pedantisch ausgebildet worden als die der Tragödie; indessen hat man nicht ohne Grund bemerkt, daß etwelcher Kunstzwang der Komödie zu statten komme, indem sie durch denselben verhindert werde, in Breite, Formlosigkeit und alltägliche Gemeinheit zu verlaufen. So läßt sich auch das Festhalten an den drei Einheiten im Lustspiel verteidigen; denn während tragische Stücke, besonders historische, oft an verschiedenen Orten zugleich vorrücken und die Katastrophe der Tragödie meist langsam sich vorbereitet, also die Beachtung der drei Einheiten dem Tragiker tausenderlei Verlegenheiten und Unwahrscheinlichkeiten bereitet, führt dagegen die im Lustspiel herrschende Intrigue alles mit geschäftiger Hast zum Ziel (Einheit der Zeit und der Handlung), wozu dann noch kommt, daß der Lustspieldichter auch die Einheit des Ortes ohne großen Zwang erreichen kann, indem ja sein Territorium der häusliche oder gesellige Kreis ist. Endlich steht auch die klassische Versform, der Alexandriner, bei all seiner Steifheit der französischen Komödie nicht übel zu Gesichte. Während er nämlich im Pathos der Tragödie nur allzu gern hölzerne Monotonie wird, wirkt im Lustspiel, wo er sich zur Konversationssprache hergeben muß, seine hochtrabende Grandezza häufig

Molière.

Nach dem Gemälde von P. Mignard.

schon an und für sich komisch, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, das Weibergezänk, womit Tartuffe sich eröffnet, deutlich zeigen kann. Der Dichter dieser Komödie, Molière, gilt den Franzosen für ihren einzigen klassischen Lustspieldichter.

Jean Baptiste Poquelin, berühmt unter dem Namen Molière, unter welchem er als Schauspieler aufgetreten ist und den er als Dichter beibehalten hat, wurde am 15. Jan. 1622 zu Paris geboren und starb daselbst am 17. Februar 1673. Auf der Bildfläche der gesamten Weltlitteratur von Beginn bis heute erscheint etwa ein Dutzend von Großdichtern. Diese erlauchte Reihenfolge hebt an mit Homer und schließt mit Byron. Das Merkmal dieser Großdichter ist die Universalität, die Weltweite ihres Blickes, das Elementare und Spontane ihrer schaffenden Kraft. Die Grundlage ihrer Werke ist das ewig Menschliche, aber auf diesem Fundament rufen sie Gestalten ins Leben, welche die Signatur ihrer Zeit tragen, die Licht- und Schattenseiten derselben, die Anschauungen und Sitten, die Leidenschaften, Tugenden und Verirrungen einer Epoche zum unvergänglichen Ausdruck bringen. In dieser kleinen heiligen Schar hat Molière seinen Platz, der ihm nicht bestritten, geschweige entrissen werden

Ce devis me paroit bien entendu reste a scauoir dans
quel temps on rendroit les ouurages. J B. P. Molière.

Autograph Molières.

kann. Dem Volk entsprossen und frühzeitig auf seine eigene Kraft verwiesen, hatte Molière Gelegenheit, das Leben in seiner herben Wirklichkeit und die Menschen so, wie sie sind, kennen zu lernen; daher die unübertreffliche Wahrheit seiner Charakterzeichnung, daher der sittliche Ernst, der auf dem Grunde seiner Komik ruht, welche stets den alten Grundsatz befolgt: „Ridendo dicere verum.“ Es ist etwas Demokratisches in ihm, ungeachtet er vermöge seiner Stellung sich zum lobhudelnden Possenreißer des Hofes hergeben mußte, etwas Demokratisches und Revolutionäres; denn wie hätte er es sonst wagen mögen, gegenüber einer Aristokratie, wie es die französische damals war, die vornehmen Laster mit unsterblichem Gelächter zu überschütten, gegenüber einem bigotten Hof die religiöse Heuchelei mit einer Kühnheit zu entlarven, die bei den besten Geistesthaten aller Zeiten vollwichtig mitzählt? Er begann seine dichterische Laufbahn mit dem Lustspiel L'étourdi, welchem Le dépit amoureux und Les précieuses ridicules folgten. Im ganzen existieren 32 Stücke von ihm, unter welchen als vortrefflich zu bezeichnen sind: L'école des maris, Le mariage forcé, Le misanthrope, Tartuffe, L'avare, Le bourgeois gentilhomme. Die schwächste Seite dieses wahrhaft großen, ja wohl größten französischen Dichters ist die Erfindung, und man weiß, wie viel er hinsichtlich derselben einerseits der italienischen Volkskomödie wie dem spanischen Intriguenstück, andererseits dem Plautus und Terenz wie den altfranzösischen Fabliaux und dem Rabelais zu verdanken hatte; allein die Art und Weise, in welcher er diese Entlehnungen verarbeitete, berechtigt die Franzosen vollkommen, ihn den Vater ihrer Komödie zu nennen, wie er für die moderne Welt überhaupt der Schöpfer des Charakterlustspiels ist, d. h. derjenigen Komödie, in welcher immer ein bestimmtes Thema so durchgeführt wird, daß dessen gegensätzliche Momente an den verschiedenen

Charakteren des Stückes aufgezeigt werden. Sein Geiziger, sein Tartuffe, sein Menschenfeind, sein Emporkömmling u. s. w. werden allzeit stehende Typen der unter diesen Masken verspotteten und bestraften Menschensorten sein und bleiben.[96])

Unter Molières Mitbewerbern und Nacheiferern im Lustspiel ist Jean François Régnard (1647—1709) der talentvollste; besonders großen Ruf erlangte sein Spieler (Le joueur). Außer Régnard sind als Komödiendichter noch zu nennen Florentin Carnot d'Ancourt († 1726), Michel Baron († 1729), Boursault, Charles Rivière, Dufresny, Legrand († 1728), dessen König vom Schlaraffenland (Le Roi de Cocagne) ausgezeichnet ist, und Lesage, der berühmte Romandichter (s. u.), welcher spanische Intriguenstücke der französischen Verständigkeit anpaßte. Aus der Molièreschen Schule gingen später hervor Philippe Néricault Destouches († 1750), dessen bestes Lustspiel Le glorieux ist, Pierre Carlet de Marivaux († 1763), dessen Romane übrigens seine Komödien übertrafen, Alexis Piron († 1773), Verfasser des geschätzten Lustspiels La métromanie, und Jean-Baptiste Louis Gresset (s. u.).

Das musikalische Drama, die heroische und komische Oper, war unter Mazarins Protektorat aus Italien nach Frankreich verpflanzt worden, und es konnte bei der unersättlichen Schaulust der Franzosen nicht fehlen, daß dieser dramatischen Gattung, in welcher mancherlei Kunstfertigkeit sinnekitzelnden Pomp entfaltete, bald eine große Popularität zu teil ward. Das erste Operntheater gründete 1669 zu Paris der Marquis de Sourdeac in Verbindung mit dem Poeten Perrin und dem Musiker Lambert. Für dieses Theater (Académie royale de musique) dichtete Philippe Quinault († 1688) seine von dem berühmten Italiener Lulli in Musik gesetzten heroischen Opern (Kadmus, Ariadne). Die komische Oper dagegen ging aus dem Volksleben hervor, und in ihr machte sich das Element des Volksliedes (Vaux de Vire, s. o.) so einflußreich, daß das aus demselben herausgebildete Vaudeville, in welchem Recitation und Gesang abwechselten, mit seinen volksmäßigen Melodien vorherrschender Bestandteil der Opéra comique wurde. Die stehenden Masken dieser musikalischen Farcen hatten zwar die Franzosen der italienischen Volkskomödie entlehnt; allein sie wußten dieselben so national zu behandeln, daß sich der leichtblütige französische Charakter nirgends liebenswürdiger mitteilt, als er es in diesen Operetten und Vaudevilles thut. Freilich muß man sie von Franzosen darstellen sehen, um wirklichen und ungetrübten Genuß von derlei Stücken zu haben, die „wie die Mücken, welche an einem Sommerabend summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint".

Die epischen Bestrebungen im engeren Sinne, welche im Zeitalter Ludwigs XIV. auftauchten, sind kaum zu erwähnen. Nach dem unglücklichen Beispiel, welches Ronsard mit seiner Franciade gegeben, machten Jean Desmartes de St. Sorlin († 1676, Clovis) und sein Zeitgenosse Jean Chapelain (La Pucelle d'Orléans), ferner George de Scudéry († 1667, Alaric) und der Jesuit Pierre le Moine († 1672, St. Louis) ihre längst verschollenen Epopöen zurecht. Die Begierde der Franzosen, einmal in ihrer Litteratur ein rechtes episches Werk zu besitzen, wurde durch das, wenn auch in Prosa geschriebene Epos Les aventures de Télémaque von dem frommen, aber gesinnungstüchtigen und redlichen Erzbischof von Cambray, François de Salignac de la Motte Fénélon (1651—1715) gestillt. Sämtlichen

Forderungen der klassischen Ästhetik, abgerechnet den Mangel des heiligen Alexandriners, ward durch dieses Buch Genüge geleistet, obgleich dasselbe, ursprünglich zum Unterricht eines Prinzen geschrieben, den Hauptaccent durchaus auf die Didaktik statt auf die Epik legte. Die Franzosen von damals mußte die modernisierte Antike, mit welcher Fénélon sehr gut zu wirtschaften verstand, notwendigerweise entzücken; für uns jedoch ist der Télémaque — dessen freimütige Grundsätze seinem Verfasser bekanntlich die Ungnade Ludwigs XIV. und seiner Buhlweiber eingetragen haben und der, jetzt auf den Kreis der Schulen beschränkt, einst mit zu den populärsten Büchern gehörte, die je erschienen — nur noch kulturhistorisch anziehend und um des edlen Freimutes willen, womit er bei jeder Gelegenheit gegen Willkür und Tyrannei auftritt, achtungswert.

Der eigentliche Roman beschäftigte sich lange Zeit hindurch ebenfalls mit antiken Stoffen, welche er im Stile der alten Ritterromane mit unendlicher Weitschweifigkeit abhandelte. Derartige Darstellungen kamen durch die Romanschriftstellerei des Gautier de Costes de la Calprenède († 1663) in Mode, noch mehr aber durch die Arbeiten des Fräuleins Madeleine de Scudéry († 1701). Der außerordentliche Beifall, den ihre dick- und vielbändigen Zuckerwasserromane (Ibrahim, Der große Cyrus, Clelia, Almahide u. a. m.) fanden, verursachten eine wahre Schreibmanie unter den Damen ihrer Zeit. Die geistvollste dieser Romandichterinnen war unstreitig die Gräfin Lafayette († 1699); aus ihren Werken sind neben Zaide und Die Prinzessin von Clèves noch besonders die Mémoires de la cour française als wichtig hervorzuheben; denn mit diesen begann die französische Skandallitteratur, welche nachmals so berüchtigt wurde. Zu den ältesten litterarischen Skandalmachern der Franzosen gehört der Graf Roget de Bussy († 1693), von dem die famöse Histoire amoureuse des Gaules herrührt. Den komischen Roman führte Paul Scarron († 1660) in die französische Litteratur ein, und sein Hauptwerk, das er geradezu Roman comique betitelte, rechtfertigte durch Laune und kecken Witz diesen Titel. Die höhere Komik vertrat in der Romandichtung Alain René Lesage (1668—1747). Er ist der eigentliche Koryphäe des klassischen Romans der Franzosen, und sein Ruhm wird wie der Molières nur wenig dadurch beeinträchtigt, daß er seine meisterhaften Sitten- und Charaktergemälde, was das Stoffliche derselben angeht, nach fremden Vorbildern entwarf. Die pikaresken Romane der Spanier (besonders die derartigen Arbeiten des Don Louis Velez Guevara und des Don Diego Hurtado de Mendoza) waren allerdings die Quellen, aus welchen Lesage schöpfte, allein er wußte den Einschlag in den fremden Zettel in so echt französischem Geiste zu machen, daß er seinen Landsleuten mit Recht für einen Originalschriftsteller gilt. Seine Hauptwerke sind Der hinkende Teufel (Le diable boiteux) und Die Geschichte des Gil Blas von Santillana (Histoire de Gil Blas de Santillane).[97]) Beide sind zu den gelesensten und besten Werken der modernen Litteratur zu zählen und in alle Sprachen übersetzt worden. Der hinkende Teufel ist ein wahres Füllhorn von Phantasie, Witz und graziös gebotenen Wahrheiten, und Gil Blas gehört, um mit Nodier zu reden, „zu den wenigen Büchern, die sich am Schlusse mit dem gleichen Interesse lesen wie beim Eingang, und nach Jahren noch so neu sind, als da man ihre Bekanntschaft machte“. Das Buch enthält nicht bloß eine Gruppierung interessanter Situationen, eine Verkettung spannender Intriguen, sein hauptsächlichster Vorzug besteht nicht nur in der Glätte des Ausdrucks und der selbst von den Spaniern bewunderten Kenntnis spanischen Charakters und Volks-

lebens, sondern vor allem frappiert uns die treue Zeichnung der Menschen, in denen wir gar häufig Bekannte wiederzufinden glauben. Gil Blas wandert lustig mit auf der Heerstraße der großen Welt; überall trifft er alte und macht neue Bekanntschaften; er weiß sich in alle Verhältnisse vortrefflich zu schicken; jeden Zufall dreht er sich zu

Fénélon. Nach einem Stich.

einer hübschen und komischen Nutzanwendung zurecht: wird er je einmal im Gedränge umgestoßen, so steht er mit der fröhlichsten Miene wieder auf, um dem Nächsten gleichfalls ein Bein zu stellen und so den Scherz allgemein zu machen. Das Interesse, das alle gebildeten Nationen am Gil Blas fanden, ist nun über anderthalbhundert Jahre sich gleich geblieben und wird es bleiben, so lange ein guter Geschmack existiert. Der Franzose Bruzen de la Martinière hat (Passe-temps, hist., crit., polit. II, 339) geurteilt: „C'est sa (Voiages) manière d'embellir extrêmement tout ce qu'il emprunte des Espagnols. C'est ainsi qu'il en a usé envers Gil Blas, dont il a fait un chef-

d'œuvre inimitable.“ — Beckenstedt stellt Lesage im Range dem Horaz gleich, was man ja, mutatis mutandis, gelten lassen kann. Eine merkwürdige Abart der französischen Romandichtung dieses Zeitalters bildete die Gattung der Feenmärchen, deren Phantastik gegen die Verständigkeit der Klassik Opposition machte. Als der Erfinder derselben gilt Charles Perrault (geb. 1633), der als Gegner der antikisierenden Litteratur auftrat und die Erzählungen meiner Mutter Gans (Contes de ma mère l'Oye) schrieb. Seinem Vorgang folgten die Damen D'Aulnoy (Contes des fées), Murat und De la Force, und diesen Gueuleutte, Caylus und Antoine d'Hamilton († 1720), welche die inzwischen in Frankreich bekannt gewordene arabische Märchensammlung Tausend und Eine Nacht nachbildeten und von denen besonders der letztgenannte lange Zeit als Märchendichter in Ansehen stand. Hamilton ist auch der Verfasser der berühmten Mémoires du comte de Grammont (deutsch von Jakobs), welche den Hof und die Zeit Karls II. von England so reizend schildern. Als ein Nachzügler dieser Richtung ist Jacques Cazotte (1720—1792) zu bezeichnen, ein bemitleidenswertes Opfer der Revolution, der in Prosa und Versen allerhand geschrieben, namentlich aber durch seine Märchensatire Le diable amoureux sich hervorgethan hat.

Lesage.

Früher schon hatte einer der liebenswürdigsten Franzosen, Jean de Lafontaine (1621—1695), von seinen Zeitgenossen mit Recht „le bon homme“ genannt, entgegen den abstrakten Theorien der Klassik seiner angeborenen Natürlichkeit und Naivität als Dichter dadurch Genüge gethan, daß er zu den Schätzen der alten nationalen Fabliaux zurückgriff, um aus solchen Stoffen seine allerliebsten, freilich durchaus nicht für Schulknaben berechneten Novellen in Versen (Contes) zu formen, die sich, wie seine allbekannten Fabeln, durch anmutigen Vortrag und bei feinster Kenntnis des Lebens und der Menschen durch kindliche Unbefangenheit, harmlosen Witz und launiges Sichgehenlassen auszeichnen. Lafontaine ist der bedeutendste Fabulist Frankreichs und seine Naturwahrheit um so höher anzuschlagen, da er inmitten der raffinirtesten Unnatur lebte und schrieb.[98]) Als Erbe von Lafontaines Laune kann Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) betrachtet werden, der das komische Heldengedicht Vert-Vert schrieb, das mit Recht bei den Franzosen in gutem Andenken steht.[99])

Der Inhalt seines Hauptwerkes ist folgender: In dem Nonnenkloster der Visitandinerinnen zu Nevers wird ein junger Papagei erzogen, welcher, mit aller Liebenswürdigkeit geschmückt, die das jugendliche Alter verschönert, und mit dem Talente begabt, den frommen Jargon seiner Gesellschafterinnen nachzuplaudern, der Liebling und die Freude der Nonnen ist, die in seinem Umgang einen Ersatz für den Genuß anderer ihnen versagten Freuden finden. Er ist so bescheiden und artig, wie es dem Geliebten heiliger Jungfrauen geziemt:

„Il badinait, mais avec modestie,
Avec cet air timide et tout prudent,
Qu'une Novice a même en badinant.“

Man genießt kein Vergnügen ohne ihn, und seine Gunst ist der Gegenstand der allgemeinen Bemühungen. Nachts wählt er nach Wohlgefallen eine Zelle aus, und die Nonne, deren Schlafgemach er gewählt hat, findet sich durch diesen Vorzug geschmeichelt. So lebt er un=

Lafontaine. Nach dem Gemälde von H. Rigaud.

schuldig, geliebt und glücklich im Schoße des Überflusses, der Ruhe und Zufriedenheit. Aber sein Glück sollte nicht von Dauer sein. Der Ruf von Vert=Verts Talenten und Tugenden ist nämlich bis zu den Nonnen von Nantes erschollen. Sie wünschen ihn kennen zu lernen:

„Désir de fille est un feu qui dévore,
Désir de nonne est cent fois pis encore.“

Ihre Bitten sind so dringend, daß man sie ihnen nicht abzuschlagen vermag, so ungern man sich auch von dem Liebling trennt. Er wird eingeschifft, und die jüngste Novize ruft ihm ein zärtliches Lebewohl nach:

„Pars, va, mon fils, vole où l'honneur t'appelle:
Reviens charmant, reviens toujours fidèle;

Pars, cher Vert-Vert; et dans ton heureux cours,
Soit pris partout pour l'aîné des amours!“

Auf dem Schiffe, das ihn aufnimmt, gerät aber Vert-Vert in schlechte Gesellschaft. Anfangs versetzt ihn der Ton derselben in Erstaunen: er versteht ihre Ausdrücke nicht und beobachtet geraume Zeit hindurch ein melancholisches Stillschweigen. Endlich bewegt ihn ein frecher Mönch zum Reden, aber die andächtigen Formeln des Vogels werden mit schallendem Gelächter aufgenommen. Der Spott macht seinen Ehrgeiz rege; er vertauscht die fromme Sprache der Visitandinerinnen mit den frechen Manieren und Ausdrücken seiner ungesitteten Reisegefährten. So umgewandelt kommt er am Ziele seiner Reise an. Die im Chor versammelten Schwestern eilen neugierig herbei. Sie finden ihn allerliebst:

„C'était raison, car le fripon pour être
Moins bon garçon n'en était pas moins beau:
Cet œil guerrier et cet air petit-maître
Lui prêtaient même un agrément nouveau.“

Bald aber werden sie durch die unverschämten Blicke seiner rollenden Augen und mehr noch durch die unartigen Ausdrücke erschreckt, mit denen er ihre Fragen beantwortet, und je unverschämter sie sein Gebaren finden, desto ärger treibt er es:

„Ce fut bien pis, quand, d'un ton de corsaire,
Las, excédé de leurs fades propos,
Bouffi de rage, écumant de colère,
Il entonna tous les horribles mots,
Qu'il avait su rapporter des bateaux:
Jurant, sacrant d'une voix dissolue,
Faisant passer tout l'enfer en revue, — — —
Jour de Dieu! — mor . . . .! mille pipes de diables!
Toute la grille, à ces mots effroyables,
Tremble d'horreur: les nonnettes sans voix
Font, en fuyant, mille signes de croix.“

Kupferstich Eisens aus den Contes de Lafontaine in der von den Fermiers généraux herausgegebenen Prachtausgabe. (Bouchot, le livre, Paris, Maison Quantin.)

Die entsetzten Nonnen senden ihn auf der Stelle nach Nevers zurück. Er kommt bei seinen ehemaligen Freundinnen an und erneuert die vorige Scene. Man findet ihn ganz verkehrt und allgemeine Traurigkeit bemächtigt sich der Gemüter. Einige der älteren Schwestern stimmen für seinen Tod, die Stimmenmehrheit jedoch unterwirft ihn bloß einer harten Buße. In seinen Käfig eingeschlossen und unter die Aufsicht einer alten Nonne gestellt, kommt er bei sparsam zugemessener Kost zur Einsicht seines Irrtums, bessert sich und wird wieder in

die Gesellschaft zugelassen. Aber ach, die unvorsichtige Freude der Nonnen wird die Ursache seines Todes. Der reichlichen Kost entwöhnt und mit Zuckerwerk und Likör überladen, sinkt er ohnmächtig zu Boden und stirbt.

Gresset mußte den Orden der Jesuiten, in welchen er jung getreten war, verlassen, weil der Witz eines Vert-Vert nicht kirchlich befunden ward. Er selbst charakterisiert diese Dichtung treffend durch folgende Verse derselben:

„J'ai dévoilé les mystères secrets,
L'art des parloirs, la science des grilles,
Les graves riens, les mystiques vétilles."

Von seinen dramatischen Arbeiten war lange das sittenschildernde Lustspiel Le méchant beliebt, trotz Mangels an eigentlicher Komik. Später wurde Gresset fromm und that für seine weltlichen Dichtungen in feierlicher Verdammung derselben Reu und Buße. — Weit unbedeutender als Gresset ist Jean François Marmontel (1723 bis 1799), ein widerlich-süßer Schwätzer, der in seinen Contes moraux und Nouveaux contes moraux allerlei Lüderlichkeit mit glatter Gefühlssophistik bemäntelte, welches Unterfangen er und andere für moralisch ausgaben. Er hat auch langweilige Romane geschrieben (Bélisaire, Les Incas). Gleich ihm ist Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794) einer der letzten Ausläufer der französischen Klassik. Florian begann seine schriftstellerische Laufbahn mit der Nachbildung des spanischen Schäferromans Galatea von Cervantes, lieferte dann ein diesem ähnliches pastorales Originalwerk, Estelle, schrieb Komödien, dann Novellen, die ganz artig sind, hierauf Fabeln in Lafontaines Manier, welche ihrem Vorbild sehr nahe kamen, so daß Florian als zweitbester Fabulist Frankreichs anerkannt ist, endlich Romane, von denen der Numa Pompilius stark an Fénelons Télémaque erinnert und der Gonzalve de Cordove und Guillaume Tell noch immer lesbar sind. Sein letztes Werk war eine recht brave Übersetzung des Don Quijote.

Die Lyrik mußte in dem Zeitalter Ludwigs XIV., wie leicht einzusehen, am stiefmütterlichsten behandelt werden. Echte Lyrik ist ohne Zusammenhang mit dem Volksleben einerseits, ohne Ausprägung selbstbewußter Individualität anderseits gar nicht denkbar. Nun war aber die Litteratur des damaligen Frankreichs ebenso vollständig vom Volke losgerissen, als die Persönlichkeit in der Gesellschaft aufging; wie hätten demnach diese Litteratur, diese Menschen, ebensowohl Produkte als Träger des „bon ton", wahrhafte Lyrik erzeugen können? Was daher jene Zeiten in lyrischer Form, d. h. in Form der Sonette, Rondeaux, Madrigale, Episteln, Epigramme, hervorgebracht haben, trägt mit vollstem Recht den Namen flüchtiger Poesien (Poésies fugitives) und den noch bezeichnenderen der Gesellschaftsverse (Vers de société). Diese Dichterei schliff den frivolen Epikuräismus der geselligen Kreise zu witzigen Impromptüs zu oder verlieh diesem Epikuräismus durch leichte Persiflage eine Würze mehr; der Witz war die Hauptsache, und sogar die zärtliche, besser gesagt die galante Äußerung hatte nur Geltung, wenn sie in dem Gewande witziger Couplets auftrat. Tonangeber dieses lyrischen Stils war Claude Emanuel Luillier (1616—1686), von seinem Geburtsort gewöhnlich Chapelle genannt, Guillaume Amfrye de Chaulieu (1630—1720), Charles August de la Fare (geb. 1644), Alexandre Lainez (1650—1710), Antoine Houdart de la Motte (1672—1731), der auch mittelmäßige Dramen schrieb, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657—1757),

durch seine gelehrten Arbeiten berühmter als durch seine affektierte Idyllik, ferner und hauptsächlich Jean Baptiste Willart de Grécourt (1684—1743), den die Franzosen ihren Anakreon nennen und der die Schamlosigkeit seiner Zeit vollständig in seinen poetischen Spielereien abspiegelt. Grécourts Leben lieferte den Kommentar zu seiner Maxime: „L'homme difficile est un sot, Trouver tout bon, c'est le bon lot." Einen höhern Schwung versuchte Jean Baptiste Rousseau (1670—1741), dessen Oden seinerzeit hochberühmt waren, in welchen aber eine unparteiische Kritik statt wahrer Begeisterung nur eine mühsam gemachte, statt wirklicher Glut der Empfindung nur den Frost einer erkünstelten finden kann. Bekannt ist der boshafte Witz Voltaires, Rousseaus Ode an die Nachwelt werde schwerlich an ihre Adresse gelangen.

Größere Wärme wußte die vielseitige Dichterin Antoinette Deshoulières (1633—1694) in die Societätslyrik zu legen, und besonders sind ihre Idyllen nicht ohne Einfachheit und Natürlichkeit. In Pierre Joseph Bernard (1710—1775), dessen reizendstes Gedicht Le hameau von unserem Bürger in seinem „Dörfchen" nachgebildet wurde, in Jean Louis Aubert (geb. 1731), Fabulist, Antoine Léonard Thomas (1732—1785), Charles Pierre Colardeau (geb. 1732), Charles François de Saint-Lambert (1717—1803), naturschildernder Didaktiker (Les saisons), François Joachim de Bernis (1715–1794), unvorteilhaft bekannt als Minister Ludwigs XV., Claude Joseph Dorat (1734—1780), Arnaud Berquin (1749—1791), Barthélemy Imbert (1747—1790), der Dichterin Marie Anne du Boccage (1710—1802), Michel Jean Sedaine (geb. 1719), Louis Jules Mancini de Nivernois (1716—1798), Jean François de Laharpe (1739—1803), Nicolas Germain Léonard (1744—1793), Antoine de Bertin (1752—1790), Claude Henri Watelet (1718—1786), Pierre Didot (geb. 1761), Stanislas de Boufflers (1737—1815), und Jacques Delille (1732—1813) setzte sich die konventionelle Lyrik und Didaktik der französischen Klassik bis in die neuere Zeit herab fort. Der berühmteste unter den Genannten ist Delille, der den Vergil übersetzt und in seinem Lehrgedicht Homme de champs ein selbständiges Seitenstück zu den Georgica des eben erwähnten Römers verfaßte, das den Franzosen für ein unübertreffliches Meisterwerk gilt, von welchem aber ein deutscher Litterarhistoriker treffend sagt: „Ein didaktisches Werk wie der höchst elegante Landmann Delilles kann sehr viele Reize des Ausdrucks und der Diktion haben, ohne darum ein Gedicht zu sein", während Alexander von Humboldt über Delille äußert: „Dichterische Beschreibungen von Naturerzeugnissen, wie sie Delille geliefert, sind bei allem Aufwande verfeinerter Sprachkunst und Metrik keineswegs als Naturdichtungen im höheren Sinne des Wortes zu betrachten. Sie bleiben der Begeisterung und also dem poetischen Boden fremd, sind nüchtern und kalt wie alles, was nur durch äußere Zierde glänzt." Zu erwähnen ist noch, daß Delille es war, der auf die Aufforderung Robespierres hin bei Gelegenheit der Festfeier zur Anerkennung der Gottheit und der Unsterblichkeit der Seele (1794) den ergreifenden Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme dichtete.

Die französische Befreiungslitteratur des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der Druck, womit das „ancien régime“ auf dem Geistesleben der französischen Nation lastete, mußte zuletzt notwendigerweise einen Gegendruck erzeugen. Je tyrannischer der Geist lange Zeit hindurch niedergehalten worden war, desto rebellischer erhob er sich endlich. In eben dem Maße, in welchem sein Organ, die Litteratur, im Dienst des Hofes mit Schmach beladen worden, zeigte sie sich später emanzipationslustig und begierig, die Schande ihrer höfischen Sklaverei durch revolutionäre Wirksamkeit auf allen Gebieten vergessen zu machen, ebenso maßlos in der Freiheit, als sie maßlos in der Sklavenhaftigkeit gewesen war, wie das dem französischen Nationalcharakter entspricht, der, gestern noch dem Bigottismus verfallen, heute schon dem Atheismus huldigt, um morgen wieder zur Beichte zu gehen und Buße zu thun; der in religiösem Wahnwitz bartholomäusnächtig mordet, wie in politischem sansculottisch; der heute eine Revolution macht, um morgen zu den Füßen eines neuen Tyrannen zu kriechen, heute einen Karl X. vom Throne jagt, um morgen einen Louis Philipp darauf zu setzen, heute wie toll nach der Republik schreit, um sich morgen das bonapartistische Empire aufdezembrisieren zu lassen. Es ist kein kleines Unheil für die Menschheit gewesen, daß Frankreich so lange „an der Spitze der Zivilisation marschierte“, wie sich die französische Eitelkeit auszudrücken pflegt. Und zwar leider nicht ohne Grund. Denn nicht nur die politische, sondern auch die litterarische Geschichte beweist schlagend, daß dem so gewesen ist, hoffentlich gewesen ist. Bis ins 19. Jahrhundert war aber die französische Litteratur ohne Frage das Barometer der öffentlichen Stimmung Europas. Im Mittelalter drückte Frankreich der zivilisierten Welt das Gepräge seiner Romantik auf, später war seine Hofpoesie und „Klassik“ tonangebend für Europa, und wie diese die Sache der Könige gewesen war, so wurde seine ungläubige, revolutionäre Litteratur des 18. Jahrhunderts die Sache der Völker, wobei — o Ironie der Weltgeschichte! — die privilegierten Stände die bereitwilligsten, eifrigsten Verbreiter und Geltendmacher dieses zerstörenden Schrifttums abgaben.

Die Reformation war in Frankreich im Blute der Bartholomäusnacht insofern erstickt worden, als sie von da ab keine entscheidende Rolle im Verlaufe des Nationallebens mehr zu spielen vermochte. Indessen war die reformistische Idee keineswegs verloren gegangen, sondern wirkte von Rabelais an in einer Reihe von begabten Männern fort; bald, wie in Michel de Montaignes (1533—1592) geistvollen Studien (Essais), als skeptisch-weltmännische Lebensphilosophie, die sich schon dadurch kennzeichnet, daß Montaigne als Summe seiner in den Essais angestellten Untersuchungen gewöhnlich nur das erzskeptische: „Was weiß ich? Que sçay-je?“ findet, und welche in dem Traité de la sagesse von Montaignes Freund und Nachahmer Charron (1541 bis 1603) ins Skeptisch-Moralische gewendet wurde, bald, wie in René Descartes' (1596—1650) philosophischem System, als eine die Gedankenwelt neu konstruierende Thätigkeit, bald, wie durch den tiefen Denker Blaise Pascal geschah (1623—1662, Lettres à un Provincial, Pensées sur la religion), aus dem Rüsthause des Kirchenglaubens selbst die Waffen zur Bekämpfung des Fanatismus und Jesuitismus entlehnend, bald endlich, wie in den Schriften von François de la Rochefoucauld (1613—1680, Réflexions et Maximes), von La Bruyères (1639—1696, Les

caractères ou les mœurs de ce siècle) und von Charles de Saint-Evremont (1613—1703), jene auf der scharfsinnigsten Beobachtung des Lebens und der Menschen beruhende praktische Philosophie vorbereitend, welche der revolutionären Geistesrichtung des 18. Jahrhunderts zunächst zur Grundlage diente. Die schriftstellerische Thätigkeit

Montesquieu. Nach dem Kupferstich von St. Aubin.

der Genannten, unter welchen Montaigne durch die vorurteilslose Schärfe seiner Beobachtungsgabe, Descartes oder Cartesius durch eine die ganze intellektuelle Welt von Grund aus aufbauende Energie des Gedankens, Pascal durch die Macht des Gemütes hervorragt, ist aus jenem großen Prinzip des Skeptizismus hervorgegangen, welches seit dem 16. Jahrhundert unablässig den Fortschritt der europäischen Kultur in Gang gebracht hat. Dieses Prinzip des Zweifels war die Seele der Forschung, welche binnen der letzten drei Jahrhunderte allmählich aller Probleme sich bemächtigte, jeden spekulativen sowohl als praktischen Wissenszweig reformierte und — mit dem hellsichtigen

Engländer Buckle zu reden — „durch Schwächung des Ansehens der privilegierten Kasten einen sichern Grund zur Freiheit legte, den Despotismus der Könige strafte, die Anmaßung des Adels zügelte und sogar die Vorurteile des Priesterstandes verminderte," — die Seele derselben Forschung, welche die Völker in der Politik weniger vertrauensſüchtig, in der Wissenschaft weniger köhlergläubig, in der Religion weniger unduldsam gemacht hat.

Im 18. Jahrhundert fühlte sich sodann der Skeptizismus stark genug, um sich an das Problem einer radikalen Umgestaltung der Gesellschaft zu wagen. Einer unerbittlichen Kritik der bestehenden Verhältnisse in Kirche, Staat und Societät schlossen sich, unter direkter Einwirkung der englischen Freidenkerschaft wie des englischen Staatswesens, positiv reformistische Vorschläge an. So sehen wir die französische Befreiungslitteratur jener Zeit zunächst in Montesquieu geistvoll auftreten. Charles de Secondat Baron la Brède et de Montesquieu ward geboren 1689 und starb 1755. Im Jahre 1721 gab er seine Persischen Briefe (Lettres Persanes) heraus, eine der epochemachenden Oppositionsschriften des 18. Jahrhunderts, welche, in die Form eines ziemlich leichtfertigen, nicht selten an die Schlüpfrigkeit streifenden Romans gehüllt, die kirchlichen, politischen und sozialen Institute Europas und insbesondere Frankreichs einer ebenso gründlichen und witzigen, als erfolgreichen Kritik unterwarf. Dreizehn Jahre später veröffentlichte er seine Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer (Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains), ein staatsmännisches und philosophisches Geschichtewerk, welches zu der Reform der Geschichtschreibung bedeutend mitgewirkt hat. Endlich 1749 ließ Montesquieu seinen Geist der Gesetze (Esprit des lois) erscheinen, wodurch er recht eigentlich das historische und politische Orakel der Liberalen wurde. Der Geist der Gesetze mit seinen Definitionen der drei politischen Grundformen, Republik, konstitutionelle (temperierte) Monarchie und Despotie, unter welchen sich Montesquieu, von der englischen Verfassung bestochen, für die zweite entschied, ist der Koran des Liberalismus, das Evangelium der Besitzenden, welches die politische Nichtberechtigung der Besitzlosen zum Prinzip macht und aus dem dann das Geldregiment des Großkapitals mit Notwendigkeit folgt. Die beste Kritik der Illusion des Konstitutionalismus, dessen positiver Grundsatz bekanntlich in der Trennung der drei Gewalten: Gesetzgebung, Verwaltung und Rechtspflege besteht, enthält eine Äußerung Montesquieus aus früheren Jahren (in den Persischen Briefen), derzufolge die konstitutionelle Monarchie ein bloß erkünstelter und darum unhaltbarer Zustand ist, welcher entweder in die Despotie oder in die Republik übergehen muß, weil die Macht niemals gleichmäßig zwischen Volk und Fürst geteilt sein kann und das Gleichgewicht zwischen beiden, um der unüberwindlichen Schwierigkeit seiner Bewahrung willen, stets nur ein chimärisches sein wird. Das Illusorische von Montesquieus politischem System, welches übrigens, vom Standpunkt seiner Zeit angesehen, immerhin ein außerordentliches Verdienst in Anspruch nehmen kann, wies auch schon Claude Adrien Helvetius (1715—1771) nach, der Verfasser des bekannten Buches Vom Geist (De l'Esprit, 1758), in welchem die ethische Konsequenz der materialistischen Philosophie jener Zeit gezogen wurde, daß nämlich der Egoismus die Triebfeder aller menschlichen Thätigkeit sei, was eine gescheite Französin jener Zeit zu der Äußerung veranlaßte: „C'est un homme qui a dit le secret de tout le monde" — welche Äußerung die Sittenzustände jener Zeit sehr gut charakterisiert.

Der Hauptchorführer der französischen Modephilosophie, welche sich, unterstützt durch die Resultate der naturwissenschaftlichen Thätigkeit eines Buffon und Condillac, aus dem freigeisterischen Salongeschwätz litterarischer Zirkel, wie sie sich um geistreiche Frauen (die Du Deffand, die Geoffrin und andere) sammelten, rasch zu dem trostlosen Schematismus des Atheismus und Materialismus der Schriften La Metties (L'homme-machine u. a.) und des von dem Baron Holbach und seinen Freunden zusammengeschriebenen, höchst langweiligen Natursystems (Système de la nature ou des lois du monde physique et moral) ausgebildet hatte, war Denis Diderot (1712 bis 1784).

Der Verkehr und Gedankenaustausch, welcher in den litterarischen Salons von Mesdames Tencin, Du Deffand, Geoffrin, L'Espinasse, D'Epinay u. a. gepflogen wurde, ist kulturgeschichtlich von großer Bedeutung. Man nannte die Zirkel dieser Tonangeberinnen der litterarischen Moden bekanntlich geradezu „Bureaux d'esprit", zuerst in spöttischem, dann auch in anerkennendem Sinne. Sie übten einen mächtigen Einfluß. Mit demselben bekannt zu machen und überhaupt das Leben und Treiben in diesen Kreisen kennen zu lernen ist sehr geeignet die von Lescure in zwei starken Bänden herausgegebene Correspondance complète de la Marquise Du Deffand (Paris, 1865).

Denis Diderot. Nach einem Stich.

Diderot[100]) hat auch Romane schlüpfriger Gattung (Les bijoux indiscrets, La religieuse) geschrieben und sich als Dramaturg (Poétique du drame) wie als dramatischer Dichter (Le fils naturel, Le père de famille) versucht, als welcher er das sogenannte bürgerliche Schauspiel (drame bourgeois) einführte, eine dramaturgische Neuerung, welche dem gleichzeitigen kühnen Aufstreben des „dritten" Standes im Staate vollständig entsprach. Seinen weiterreichenden Ruf verdankte Diderot jedoch vornehmlich einesteils der kecken, glänzenden Art und Weise, womit er von der Herausgabe seiner Philosophischen Gedanken (Pensées philosophiques, 1746) an in zahlreichen Pamphleten die zeitbewegenden Ideen den weltmännischen Kreisen Europas bekannt und beliebt machte, und dann anderenteils der Begründung der berühmten französischen Encyklopädie (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 1751 bis 1766). Zur Herausgabe dieses Werkes, an welchem viele der besten Köpfe des Jahrhunderts mitarbeiteten und in welchem die „zeitbewegenden Ideen" auf alle Gebiete

menschlicher Geistesthätigkeit angewandt werden sollten, verband sich Diderot mit dem berühmten Mathematiker Jean Lerond d'Alembert (1717—1783), der dasselbe mit einer Einleitung eröffnete, welche zugleich seine eigenen Grundsätze und die leitenden Prinzipien des Unternehmens darlegte. „Die Quelle aller Erkenntnis," heißt es in dieser Einleitung, welcher der Ruhm eines stilistischen Meisterstückes gebührt, „ist die Erfahrung; die Quelle aller gesellschaftlichen Ordnung ist das Bedürfnis, uns anderer Menschen zu unserem Vorteile zu bedienen. Wer demnach die meiste Kraft hat, reißt die größten Vorteile an sich. Hieraus entsteht Druck, aus dem Unwillen hierüber der Begriff von Recht und Unrecht, hieraus das Gefühl der Tugend und das Bedürfnis des Gesetzes. Das Höhere, was sich auf diesem Weg im Menschen entwickelt, ruft den Glauben hervor, die Seele bestehe nicht wie alles andere aus Materie, sondern sie sei unsterblich und es gebe eine Gottheit."

Die welthistorische Bedeutung, welche die Encyklopädie erlangte, geht schon daraus hervor, daß man in der Geschichte die Periode des Erscheinens und der Verbreitung des Werkes kurzweg als das Zeitalter der Encyklopädisten zu bezeichnen pflegt. Das epochemachende Unternehmen derselben hat seine eigene Geschichte. Denn die Herausgabe dieses vielbändigen Muster-Konversationslexikons war mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden. Im Jahre 1751 erschien der erste Band, und erst im Jahre 1766 konnten die letzten zehn Bände erscheinen. Oft war die Ausgabe sistiert, mitunter ganz und streng verboten, dann wieder stillschweigend geduldet, weil sich verschiedene Minister und einflußreiche Hofleute lebhaft der Fortführung des Werkes annahmen. Aber das feindselige Entgegenstreben der Priester und ihres Anhanges war heftig. Um dasselbe bei Hofe zu überwinden, mußten Männer und Minister wie Choiseul und Malesherbes dann und wann zu wunderlichen Mitteln greifen. So wenn sie, als die Encyklopädie wieder einmal verboten war, zu veranstalten wußten, daß man den elenden fünfzehnten Ludwig bei Tafel darauf brachte, nach der Verfertigungsart des Schießpulvers, und das „babylonische Weib", die Pompadour, nach der Verfertigungsart der Pomade zu fragen, worauf der bezügliche Band der Encyklopädie herbeigeholt und die beiden Artikel daraus vorgelesen wurden. König und Hauptmätresse waren höchlich erbaut über das lehrreiche Buch und das Weitererscheinen desselben wurde geduldet.

Der geschäftliche Erfolg war außerordentlich. Schon die erste Auflage ist 30 000 Exemplare stark gewesen und wurde rasch verkauft. Die Verleger hatten einen Reingewinn von 2 630 000 Livres; der Oberredakteur Diderot dagegen mußte sich für alle seine Mühe, Arbeit, Sorge und Gefahr mit 2 500 Livres für den Band abfinden lassen und erhielt zuletzt noch mit Not 20 000 Livres Entschädigung für seine verschiedenen Auslagen. Die Wirkung des Werkes der Encyklopädisten, welche einer ihrer jüngeren Zeitgenossen, Cabanis, mit Fug „la sainte confédération contre le fanatisme et la tyrannie" genannt hat, war unberechenbar groß. Hettner hat sie in wenigen Sätzen gut formuliert: „Eine feste Standarte war aufgepflanzt, die Losung war ausgeteilt. Allmählich, aber sicher zog die Denkart der neuen Schule in die Gesinnungen und Überzeugungen der Menschen. Es ist durch die Encyklopädie viel thörichte Überstürzung in die Welt gekommen, ein flaches Fertigsein mit Dingen und Rätseln, die nicht schöngeistig beredet, sondern mühevoll beobachtet und emsig und tief durchforscht sein wollen. Aber der innerste Kern war trotz alledem gesund und trieb heilsame Früchte."

Man wird den streitbaren Geistern, welche im 18. Jahrhundert das Banner der Vernunft erhoben, stets unrecht thun, wenn man sie absichtlich oder unabsichtlich aus dem Zusammenhange mit ihrer Zeit herausreißt. Man darf nie den Boden vergessen, auf welchem sie standen. Das durch Ludwig XIV. auf die Spitze getriebene Königtum war durch die Regentschaft Philipps von Orléans, dessen Treiben an das des Papstes Alexanders VI. erinnerte, und durch Ludwig XV., dessen Regierung nur eine lange Tragikomödie der Sünde und Schmach gewesen ist, durch und durch verächtlich geworden und hatte mit seiner Fäulnis die vornehme Welt angesteckt, von welcher aus der Giftstoff in verschiedenen Abstufungen bis in das Haus des Bürgers und in die Hütte des Bauers hinabtroff. Das echt religiöse Gefühl war bei der allgemeinen Verworfenheit und Blasiertheit völlig erloschen und an seine Stelle ein krasser Aberglaube der Herzen getreten, welcher gegen den Unglauben der Köpfe einen wunderlichen Kontrast bildete. Die Gesetze waren zu einem Spinngewebe geworden, welches der Reiche frech durchbrach und das nur den Armen fing — (bei Licht betrachtet, war und ist es freilich immer so) — Recht, Ehre und Sitte galten den Leuten von gutem Ton für Absurditäten; Familienleben und Häuslichkeit, diese Anker der öffentlichen Moral, hatten der lüderlichsten Mätressenwirtschaft Platz gemacht; unter Regierung verstand man nur noch die Kunst, dem Hofe, der Aristokratie und Pfaffheit die Geldmittel zu ihren Schwelgereien zu verschaffen; vor dem Auslande durch die Resultate des siebenjährigen Krieges mit Schande bedeckt und im Innern dem Bankerott entgegengehend, suchte Frankreich die offenkundige politische und moralische Auflösung, der es anheimgefallen, im Rausche des raffiniertesten Sinnengenusses zu vergessen, ohne dadurch dem immer gewaltsamer sich aufdrängenden Gefühle der Notwendigkeit einer allgemeinen Umwälzung entfliehen zu können. Statt dieses Gefühl sich klar zu machen, statt dieser Notwendigkeit auf gesetzmäßigem Wege zu ihrem Rechte zu verhelfen, trieb die französische Gesellschaft mit den dräuenden Problemen der Zeit ein geistreiches, witziges Spiel. Die Privilegierten tanzten auf einem Vulkan und tändelten mit dem Feuer, welches sie so bald verzehren sollte. In den Salons der Aristokratie wurde die Idee der Revolution, welche nachmals als brüllender Löwe Europa durchjagte, anfänglich als gehätscheltes Schoßhündchen mit Witz aufgefüttert. Vereinzelte Stimmen wurden überhört oder als Kuriosa belacht. Wer wirken und Ansehen erlangen wollte, mußte in den herrschenden Ton eingehen und nur ein alles bewältigendes Genie, wie das eines Rousseau war, konnte sich auch der Mode und der Gesellschaft zum Trotz Geltung verschaffen.

Ein Deutscher von Geburt, aber vollständig französiert, Friedrich Melchior Grimm (1723—1807), hat als vieljähriger Augen- und Ohrenzeuge den Verlauf der großen litterarischen Revolution, welche in Frankreich der politischen voraufging und dieser die Wege wies und bahnte, beobachtet und in seiner auf Veranlassung der Herzogin Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg in Paris französisch verfaßten, im Jahre 1812 zum erstenmal, seither wiederholt und zwar in 16 Bänden gedruckten, als ein hochwichtiges litteratur- und kulturgeschichtliches Quellenwerk zu schätzenden Correspondance littéraire geschildert. Es ist ein furchtbares Schauspiel, dieser bacchantische Reigen von Negation, Witz und Hohn, welchen die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts aufführte, den auch die Vorgeiger mittanzen mußten und der mit dem gellenden Diderotschen Refrain endigte: „Et des boyaux du dernier prêtre serrez le cou du dernier roi!“ Die Jahrhunderte lang gefesselt gewesene Vernunft

gesellte ihrem Befreiungsjubel eine dämonische Nachelust, erfüllte Himmel und Erde, Kirche und Staat mit gellendem Gelächter und goß den abscheulichen Brodem, den ihre Ausmistung des Augiasstalls des Ancien Régime aufrührte, in Strömen über Europa aus. So nun, rücksichtslos in ihrem Hohn, boshaft und schadenfroh in ihrer Rache, aber unerschrocken und unermüdlich in ihrem Kampfe gegen Tyrannei, Dummheit und Vorurteil, stellt sie sich dar in Voltaire, der die negative Seite ihrer Thätigkeit vertritt, während wir sie in Rousseau einen mehr positiven Anlauf nehmen sehen werden.

François Marie Arouet, unter dem Namen Voltaire zu welthistorischer Bedeutung gelangt, wurde am 21. November 1694 zu Paris geboren. Er ging bei den Jesuiten in die Schule, die er mit seinen ungläubigen Fragen und Einwürfen oft so ins Gedränge brachte, daß einer der Patres eines Tages vom Katheder sprang und dem Knaben, dem schon damals die dogmatischen Mysterien des Christentums ungereimt vorkamen, zurief: „Unglücklicher, du wirst einst das Panier des Deismus in Frankreich aufpflanzen!", eine Prophezeiung, die in vollem Maße erfüllt wurde. Der Schule entlassen, machte er verschiedene mißlungene Versuche, eine Laufbahn zu gewinnen, wurde durch seinen Paten Chateauneuf in die Kreise der vornehmen Wüstlinge und Witzlinge eingeführt, dichtete siebzehnjährig das Trauerspiel Oedipe und dokumentierte in diesem und in mehreren bissigen Epigrammen, noch entschiedener aber in der Ode Sur les malheurs du temps seine oppositionelle Tendenz. Die berühmten Verse, welche im Oedipe (Akt 4, Sc. 1) der Jokaste in den Mund gelegt sind:

„Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science" —

waren gleichsam der erste Schuß, den Voltaire gegen Kirchentum und Offenbarungsglauben losbrannte. Nicht genannter Ode wegen, wie man geglaubt hat, sondern eines anderen, ihm fälschlich zugeschriebenen Gedichtes wegen wurde er in die Bastille gethan; allein seine Haft diente nur dazu, einesteils seine Popularität zu begründen, andernteils seinen Haß gegen den Despotismus zu schärfen. Von diesem geschärften Hasse giebt rühmliches Zeugnis eine andere um diese Zeit entstandene Ode, La chambre de la justice, vielleicht sein feurigstes Gedicht, in welchem der junge Dichter, der inzwischen den Namen Voltaire angenommen hatte, weil ihm, wie er sagte, der Name Arouet nichts als Unglück und Verfolgung eingebracht hätte, ein furchtbares Gemälde von der damals ob Frankreich lastenden Zwingherrschaft entwarf, um mit der prophetischen Hinweisung auf eine bevorstehende Revolution zu endigen.

„Vieille erreur, respect chimérique,
Sortez de nos cœurs mutinés;
Chassant le sommeil léthargique
Qui nous a tenus enchaînés.
Peuple! que la flamme s'apprête;
J'ai déjà, semblable au prophète,
Percé le mur d'iniquité:
Volez, détruisez l'injustice;
Saisissez au bout de la lice
La désirable liberté."

Wie dieses Gedicht den Beginn seiner unerbittlichen Opposition gegen den Staat markiert, so bezeichnet die vermutlich 1722 entstandene Epistel an Uranie (Le Pour et le Contre) den Anfang seiner erbitterten Befehdung der Kirche und des dogmatischen Christentums, dem darin arg mitgespielt wird. Der Schluß dieses Fehdebriefes enthält das, was man die positive Religionsansicht Voltaires nennen könnte.

Post genitis hic carus erit,
nunc carus amicis.
Par la Mse du Châtelet.

Voltaire.

Faksimile eines Stiches nach dem Gemälde von de la Tour.

„Songe que du Très-Haut la sagesse éternelle
A gravé de sa main dans le fond de ton cœur
La religion naturelle;
Crois que de ton esprit la naïve candeur
Ne sera point l'object de sa haine immortelle;
Crois que devant son trône, en tout temps, en tous lieux,
Le cœur du juste est précieux;
Crois qu'un bonze modeste, un dervis charitable
Trouvent plutôt grâce à ses yeux
Qu'un janséniste impitoyable,
Ou qu'un pontife ambitieux.
Eh! qu'importe en effet sous quel titre on l'implore?
Tout hommage est reçu, mais aucun ne l'honore.
Un Dieu n'a pas besoin de nos soins assidus:
Si l'on peut l'offenser, c'est par des injustices,
Il nous juge sur nos vertus
Et non pas sur nos sacrifices."

In der Bastille war auch der Plan des Heldengedichtes La Henriade entstanden, welche Heinrich IV. feiert, als episches Gedicht aber, obgleich von den Franzosen lange bewundert, völlig unbedeutend ist. Es ist ein rhetorisches Machwerk, dessen Kälte, Dürre und Unbelebtheit Delilles Witz, es fände sich in diesem Heldengedichte voll von Krieg und von Schlachtrossen nicht einmal Gras, um die Pferde zu füttern, und Wasser, um sie zu tränken, vollkommen rechtfertigt.

Es kennzeichnet die Verfranzosung Friedrichs des Großen, wenn er in seiner Histoire de mon temps den heutzutage fast unglaublichen Ausspruch that: „Un homme sans passion préférera la Henriade aux poèmes d'Homère." In derselben Schrift orakelt der König, der bekanntlich den obskursten französischen Litteraten einem Lessing vorzog: „Boileau peut se comparer avec Horace, Racine surpasse tous ses émules de l'antiquité."

In ganz anderem Lichte erscheint jedoch die Henriade, wenn man sie, wie man soll, als ein Manifest der religiösen Toleranz gegen die Dunkelmänner und Zeloten betrachtet. Voltaire veröffentlichte dieses Werk in England, wo er, der Brutalität der Junker und der Willkür der französischen Justizpflege entflohen, die Zeit von 1726 bis 1729 zubrachte, und legte durch den Ertrag desselben den Grund zu seinem nachmaligen Reichtum, den er, klug vergrößert, durchaus edel verwandte, wie selbst seine erbittertsten Gegner zugeben müssen. Überhaupt hat er sich bei allen seinen zahllosen Schwächen, unter denen eine grenzenlose Eitelkeit, die ihn bei vielen Gelegenheiten zum höfischen Schmeichler erniedrigte, obenansteht, im öffentlichen und privatlichen Leben stets als Verteidiger des Rechtes, als Beschützer der Unterdrückten, als großmütiger Helfer der Armen erwiesen, und dieser heftige Gegner des dogmatischen Christentums, dessen Ausrottung er als seine Mission betrachtete („Ecrasons l'infame!"), zeigte allenthalben, wo ihm seine Eitelkeit nicht allzu hinderlich war, thatsächlich, daß die unsterblichen Verse, in welchen er in seiner Alzire den ethischen Gehalt des Christentums ausspricht, wirklich aus seinem Herzen kamen.

An der Stelle, welche ich im Auge habe, läßt Voltaire den Christen Gusman zu dem Heiden Zamore sagen:

„Des Dieux que nous servons connais la différence;
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.“

Voltaire war ein standhafter Deist und verdammte entschieden den Atheismus. Die christliche Dogmatik sein Leben lang mit seiner Hohngeißel schlagend, verwies er immer und überall auf das Sittengesetz der Natur und Vernunft, welches zugleich auch das des Christentums sei. So sagt er in seinem Lehrgedicht Discours sur l'Homme:

„Les miracles sont bons; mais soulager son frère,
Mais tirer son ami du sein de la misère,
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus,
C'est un plus grand miracle et qui ne se fait plus.“

Und in dem Gedicht Sur la loi naturelle:

„Sois juste, bienfaisant, contraire à tout extrême,
Indulgent pour ton frère . . . .
D'où tu viens, où tu vas, renonce à le savoir,
Et marche vers ta fin sans crainte et sans espoir.“

Voltaire.
Karrikatur von Hubert in der Pariser Nationalbibliothek.

Eine Frucht seines Aufenthaltes in England waren die Lettres sur les Anglais, welche zunächst die Franzosen über die Philosophie und Litteratur des Inselreiches aufklären sollten, jedoch hinter diesem vorgeschützten Zwecke ihre bittere Kritik der französischen Zustände nur leicht verbargen. Die Machthaber ließen das Buch durch Henkershand verbrennen und bewiesen dadurch, wie scharf sie sich getroffen fühlten. Um dieselbe Zeit goß Voltaire auch über die Stockphilologen, über die Schulpedanten und litterarischen Zopfträger aller Art durch seine Satire Le temple du goût die beizendste Lauge aus, am ergötzlichsten in folgender Passage:

„Nous rencontrâmes en chemin — (auf dem Wege nach dem Tempel des Geschmacks nämlich) — bien des obstacles. D'abord nous trouvâmes MM. Baldus, Scioppius, Lexicocrassus, Scriblerius; une nuée de commentateurs qui restituaient des passages et qui compilaient de gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entendaient pas.“

„Là j'aperçus les Daciers, les Saumaises,
Gens hérissés de savantes fadaises,
Le teint jauni, les yeux rouges et secs,
Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs,
Tous noircis d'encre, et coiffés de poussière.
Je leur criai de loin par la portière:
N'allez-vous pas dans le temple du goût
Vous décrasser? — Nous, messieurs? point du tout;
Ce n'est pas là, grâce au ciel, notre étude:
Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
De rédiger au long, de point en point
Ce qu'on pensa, mais nous ne pensons point.“

In dem arg verfolgten Gedicht Das Weltkind (le mondain) legte er den egoistischen Sybaritismus, dem die „Leute von Welt“ damals (wie allezeit) fröhnten, offen dar. Jetzt eröffnete er die Reihe seiner historischen Arbeiten mit der Histoire de Charles XII., welcher das Siècle de Louis XIV., der Essai sur les moeurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne, die Histoire de Russie sous Pierre I.,

die Annales de l'Empire und die Histoire du Parlament de Paris folgten. Wie alles, was er schrieb, wurden auch Voltaires historische Arbeiten mit dem größten Beifall aufgenommen, und wenn die heutige Kritik dieselben gering anschlägt, so vergißt sie, wie die Geschichtschreibung überhaupt beschaffen war, als Voltaire sich in derselben versuchte. Ein gewiß strenger und unbestechlicher deutscher Forscher, F. C. Schlosser, nimmt ihn gegen ungerechte Angriffe offen in Schutz, stellt besonders den Essai sur les moeurs et l'esprit des nations als die erste philosophische Universalgeschichte hoch, zeigt, wie Voltaire allen folgenden Geschichtschreibern mit der Fackel dreister Kritik und mit einem gesunden, derben, unbefangenen Urteil vorangegangen, dem kompilatorischen Schlendrian ein Ende gemacht und die Geschichte vom Legendenwust und von allerlei frommen Lügen reingefegt habe.

LE
TEMPLE
DU
GOÛT
PAR
M. DE VOLTAIRE.
EDITION VERITABLE,
Donnée par l'Auteur.

SERERE NE DUBITES

L. F. Du B. del. A. Desfos fecit.

A AMSTERDAM,
Chez *JAQUES DESBORDES,*
M. DCC. XXXIII.

Titelblatt der ersten Ausgabe von Le temple du goût.
Nach einem Exemplar im Besitze der Verlagshandlung.

Die außerordentlichen, geradezu epochemachenden Verdienste Voltaires um die Historik, welche freilich mancher dünkelhafte Hefteftoppeler und Kathederstotterer nicht anerkennt, weil er sie nicht kennt und überhaupt nicht weiß, daß ein Lichtbringer und Kämpfer wie Voltaire gar nicht mit dem Maßstab ordinärer Schulgelehrsamkeit gemessen werden kann und darf, — sind am gründlichsten nachgewiesen worden durch Buckle im 13. Kapitel seiner Hist. of civil. in England. Dort findet sich auch der Nachweis, daß Voltaire der erste Historiker gewesen, welcher das große Prinzip des Freihandels empfahl. Schon diese Thatsache bezeugt die zukunftschauende Genialität des Mannes.

Schlosser setzt auch die philosophischen Schriften Voltaires — Eléments de la philosophie de Newton, Dictionnaire philosophique, Philosophie de l'histoire, Bible commentée, Histoire de l'établissement du Christianisme etc. — ins rechte Licht, wenn er darauf hinweist, daß sie gar nicht darauf Anspruch machen, die Weisen der Schulen belehren zu wollen; der Nutzen dieser Schriften in Beziehung auf Befreiung der Menschen von den Ketten des Mittelalters sei ganz allein darein zu setzen, „daß gewöhnliche Menschen, durch den im Leben erworbenen Scharfblick eines großen und geistreichen Mannes belehrt, von ihm lernen, wie unter der von den Weisen gespeicherten Frucht ebenso viel Spreu als Korn ist."

Voltaires Romane — Zadig, Candide, Memnon, Babouc, Micromégas, Voyages de Scarmantado, La princesse de Babylon, L'ingénu u. a. — sind ebenfalls Ausführungen praktisch-philosophischer Themata und haben, als Romane unbedeutend, ihre Bedeutung darin, daß in jedem derselben irgend ein herrschendes Vorurteil seine handgreifliche Widerlegung findet. Der anmutigste dieser Tendenzromane ist Zadig; ein

Autograph Voltaires aus dem Jahre 1772.

unübertreffliches Meisterstück des gesunden Menschenverstandes aber ist Candide oder die beste Welt, in welchem „jene Philosophen lächerlich gemacht werden, die nicht bloß das Notwendige oder das ewige Gesetz im Wirklichen, sondern auch das unbegrenzte Feld des Möglichen bestimmen wollen, jene Spekulanten und Träumer, die auf ihrem Katheder oder am Schreibtische die ganze unermeßliche Zahl der Welten nur als Lichter und Lampen zu ihrem Behufe betrachten, jene Pedanten und Pfaffen, die alles nur auf den Menschen, als auf den Mittelpunkt der ganzen Schöpfung, beziehen und orakelnd verkündigen, daß es der Gottheit gar nicht möglich sei, eine Welteinrichtung zu machen, in welcher ihr oft dem Affen, noch öfter dem Tiger sehr ähnlicher Halbgott glücklicher sei als in der gegenwärtigen".

Nach seiner Rückkehr aus England hatte Voltaire seinen Brutus aufführen lassen, zu welchem Fontenelle meinte, der Verfasser hätte kein dramatisches Talent. Aber dieser bewies durch die Zaire das Gegenteil, mußte dann um der Herausgabe seines allzu scharf republikanischen Trauerspiels Der Tod Cäsars willen Paris wieder verlassen, um einer abermaligen Einkerkerung zu entgehen, und fand bei seiner Geliebten, der Marquise du Châtelet, zu Cirey in der Champagne ein mehrjähriges Asyl. Hier schrieb er unter anderen Sachen die Dramen Alzire, Zulime, Mahomet, Mérope und Das Wunderkind und arbeitete an dem komischen Heldengedicht La Pucelle, welches, schon um 1730 begonnen und seither in einzelnen Gesängen handschriftlich verbreitet, von den vornehmen Kreisen in ganz Europa mit Entzücken aufgenommen, vielfach verfälscht und erst 1762 von dem Verfasser vollständig veröffentlicht wurde. Die Pucelle d'Orléans (21 Gesänge) ist ohne Frage Voltaires genialstes Werk und zugleich

eine der kulturgeschichtlich wichtigsten litterarischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, ein blankster Spiegel der Denkweise und der Sitten oder Unsitten der „Gesellschaft" von damals. Um dem Werke Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir uns durchaus der Gewöhnung an die ideale Auffassung des Stoffes entschlagen, welche durch Schillers herrliche Tragödie unter uns gäng und gäbe geworden, und uns auf den cynischen Standpunkt stellen, welchen Voltaire als den Standpunkt seiner Dichtung am Eingang derselben mit seiner gewohnten Offenherzigkeit bezeichnet.

„Je ne suis né pour célébrer les saints;
Ma voix est faible et même un peu profane.
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins.
Elle affermit, de ses pucelles mains,
Des fleurs de lis la tige gallicane,
Sauva son roi de la rage anglicane
Et le fit oindre au maître-autel de Reims.
Jeanne montra sous féminin visage,
Sous le corset et sous le cotillon
D'un vrai Roland le vigoureux courage,
J'aimerais mieux, le soir, pour mon usage,
Une beauté douce comme un mouton;
Mais Jeanne d'Arc eut un cœur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.
Vous tremblerez de ses exploits nouveaux;
Et le plus grand de ses rares travaux
Fut de garder un an son pucelage."

Von hier aus werden wir die Pucelle als das brillanteste Feuerwerk des Witzes und des Hohnes, welches jemals aufgeführt worden, als das leibhaftige Konterfei des 18. Jahrhunderts, als eine Fleischwerdung des Geistes dieser Periode voll Frivolität, Auflösung und Zerstörung bewundern müssen; aber nur einen Schritt, ja nur einen Zoll breit von diesem Standpunkt entfernt wird das Werk jedem unverdorbenen Gemüt nur Widerwillen und das Gefühl erregen, daß der Geist niemals in höherem Grade sich selbst verhöhnt habe, als er es hier gethan. Die Thronbesteigung Friedrichs II. (1740) knüpfte das Band, welches schon früher zwischen diesem erleuchteten Despoten und Voltaire bestanden hatte, fester. Letzterer richtete bei dieser Gelegenheit eine Ode an den König, in welcher er die Erwartungen aussprach, die er von dem Monarchen für die Aufklärung hegte. Nach Paris zurückgekehrt, ward er durch sein Trauerspiel Mahomet, welches der Schalk dem Papst Benedikt XIV. zueignete, in neue Händel mit der Geistlichkeit verwickelt; denn diese merkte wohl, daß der Dichter mit seiner Darlegung von mohammedanischem Fanatismus den religiösen Fanatismus überhaupt und den christlichen insbesondere habe treffen wollen. Seine durch die äußerst erfolgreiche Aufführung der Mérope unterstützte Bewerbung um die Aufnahme in die französische Akademie wurde durch seine Feinde vereitelt, und erst 1746 sah er diesen sehnlichsten Wunsch erfüllt. Bald nachher verließ er mit der Marquise du Châtelet Paris wieder, um zwei Jahre an dem Hofe des polnischen Exkönigs Stanislaus zu Lüneville und zu Nancy zu verweilen. Nach dem Tode seiner Geliebten in die Hauptstadt zurückgekehrt, entsprach er endlich den dringenden Einladungen Friedrichs II. und ging 1750 nach Berlin, wo ihm die schmeichelhafteste Aufnahme zu teil ward.

Allein Voltaire sollte bald erfahren, daß der griechische Tragiker mit Recht ausgerufen: „Weh dem, der sich des Königs Pforte naht!"; denn die „entente cordiale" zwischen dem Monarchen der Litteratur und dem Monarchen der Borussen war durchaus nicht von Dauer, und jenem ward es in der Nähe des „erleuchteten Despoten" allmählich so unheimlich, daß er 1753 für gut fand, heimlich nach Frankreich zurückzukehren. Nach zweijährigem unstetem Aufenthalt zu Kolmar, Lüneville und Lyon kaufte er sich ein Landgut am Genfer See, welchem er den Namen Délices gab und das er

als seine neue Heimat mit dem schönen Gedichte begrüßte, welches mit den Worten beginnt: „O maison d'Aristippe!" Es ist eins der wärmsten und glänzendsten Stücke seiner Poésies fugitives, und Villemain durfte es ungescheut eine unsterbliche Hymne an die Freiheit nennen. Nachdem er im Verlaufe des Gedichtes von Vergil gesprochen, der die italienischen Seen verherrlicht habe, fährt er fort:

„Mon lac est le premier; c'est sur ces bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
L'âme des grands travaux, l'objet des nobles vœux,
Que tout mortel embrasse ou désire ou rappelle,
Qui vit dans tous les cœurs, et dont le nom sacré
Dans tous les cours des tyrans et tout bas adoré,
La liberté" etc.

Während seines Aufenthalts zu Délices begannen die Zänkereien mit J. J. Rousseau, dessen herber Republikanismus sich mit dem weltmännischen Epikuräismus Voltaires nicht gut vertrug. Indessen war der letztere gutmütig genug, dem verfolgten Philosophen in seinen Nöten ein Asyl bei sich anzubieten; allein Rousseau beantwortete diesen Antrag mit den grämlichen Worten: „Ich liebe Sie nicht, denn Ihre Komödien verderben meine Republik!", was Voltaire zu der Äußerung veranlaßte: „Unser Freund Jean-Jacques ist kränker, als ich glaubte; nicht Rat noch Freundschaftsdienste bedarf er, sondern Bouillon." Im Jahre 1758 vertauschte er Délices mit Ferney, das weiter von Genf entfernt lag, und hier hielt er jahrelang einen litterarischen Hof, an dem sich alles sammelte, was Frankreich und das Ausland Schönes, Geistreiches und Vornehmes besaß, und mit dem auch Friedrich II. und Katharina II. durch eifrige Korrespondenz in Verbindung standen. Wenn der alternde Dichter sich mit Wohlbehagen in dem Glanze dieses Hofes sonnte, wie er es in der Epistel an Horaz vom Jahre 1771 ausgesprochen hat, so erscheint dies um so verzeihlicher, als er darob weder seine schriftstellerische Thätigkeit (La tolérance, Tancrède, Catéchisme de l'honnête homme und so weiter), noch seine gewohnten, echt humanen Bestrebungen für das Wohl seiner Mitmenschen (Anlegung von Armenkolonien, Adoption der schutz- und brotlosen Bruder-Enkelin Corneilles, Ehrenrettung von Calas, Sirven, de la Barre, Lally-Tollendal) irgendwie hintansetzte. Als vierundachtzigjähriger Greis machte er sich noch einmal nach Paris auf, das ihn nach achtundzwanzigjähriger Abwesenheit, dem Hof und der Geistlichkeit zum Trotz, wie einen Triumphator empfing. Aber die übermäßige Aufregung der ihm bereiteten Triumphe rieb ihn auf, und er starb nach kurzer Krankheit am 30. Mai 1778, gleichsam mit einer letzten Manifestation seiner unversöhnlichen Feindschaft gegen das dogmatische Christentum auf den Lippen. Es finden sich in Voltaires Werken zwei Verse, welche den Mann ebenso bündig als wahr charakterisieren; im ersteren tritt der Vielverketzerte seinen Feinden als Mensch mit dem Ausdruck edelsten Selbstgefühls entgegen: „J'ai fait un peu de bien; c'est mon meilleur ouvrage!"; der zweite faßt die welthistorische Arbeit des Schriftstellers in die unwiderlegbaren Worte: „Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur!"

Man hat über die sogenannte Sterbebettreue Voltaires viel gelogen und gefaselt; Thatsache aber ist es, daß er sich selbst treu blieb bis zum Ende und daß ein fanatischer Priester vergeblich alles aufbot, um den Sterbenden zu bekehren. „Il (le curé de Saint-Sulpice) voulait absolument faire reconnaître au moins à Voltaire la divinité de Jésus-Christ, à laquelle il s'intéressait plus qu'aux autres dogmes. Il le tira un jour de sa

léthargie, en lui criant aux oreilles: „Croyez-vous à la divinité de Jésus-Christ?“ — „Au nom de Dieu, monsieur, ne me parlez plus de cet homme-là, et laissez-moi mourir en repos!“ répondit Voltaire. (Vie de Voltaire par Condorcet). Wenn noch ein deutscher Litterarhistoriker unserer Tage seine Besprechung Voltaires mit der Phrase begann: „Voltaire, dessen abschreckendes Äußere, der Typus des Affen und der Katze, aber verbunden mit dem scharfen Blicke des Adlers, schon die höllische Gesinnung abspiegelte, die in den dunklen Tiefen seiner Seele verborgen lag“ — so gehört eine solche Auslassung etwa in eine Fibel der Frères ignorantins, nicht aber in die Wissenschaft.[101])

Man hat das Verhältnis Voltaires und Rousseaus zu ihrem Jahrhundert ganz gut dadurch bezeichnet, daß man jenen den Kopf, diesen das Herz des Genius ihrer Zeit nennen könne. Voltaires Begeisterung kam aus dem Kopfe und hielt sich daher stets auf der Fläche des Witzes, Rousseaus Enthusiasmus dagegen loderte aus einem der heißesten Herzen empor, welche jemals im Dienste der Menschheit geschlagen; Voltaires Waffe war der Spott, Rousseaus Waffe war das Gefühl. Man könnte Voltaire auch die negative, Rousseau die affirmative Kraft ihrer Zeit nennen. Jener zerstörte, um zu zerstören und dann auf den Ruinen der Götzen und der Tempel der Unvernunft sein triumphierendes Hohngelächter aufzuschlagen, in welchem er die höchste Befriedigung fand; Rousseau aber wollte den politischen, sozialen und moralischen Unrat hinweggeschafft wissen, um für das Gebäude einer „vernünftigen“ Gesellschaftseinrichtung Raum zu gewinnen, woran Voltaire nie gedacht hat. Der Gegensatz zwischen den beiden Männern, deren Wirksamkeit sich dennoch gegenseitig mächtig unterstützte, zog sich auch durch ihr äußeres Leben hin. Voltaire lebt mit großen Herren als großer Herr, versäumt aber dabei nicht, die Leiden der Armen und Unterdrückten thatsächlich zu lindern, wo er kann; Rousseau dagegen verschmäht in demokratischem Stolz den Glanz und das Wohlbehagen einer weltmännischen Lebensführung, wie sie damals Leuten von Geist so leicht sich erschloß, lebt und stirbt arm, preist gegenüber der Frivolität und Genußsucht seiner Zeit die spartanische Einfachheit und Tugend und vergißt, während er Hunderttausende von Herzen für das Ideal einer besseren Gesellschaftsverfassung im allgemeinen und für das einer vernünftigeren Erziehungsweise im besonderen gewinnt, seiner zunächstliegenden Pflichten dergestalt, daß er seine eigenen Kinder ins Findelhaus schickt. Voltaire ist Realist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sind; Rousseau ist Idealist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sein sollten: daher findet sich jener mit der Gesellschaft ab, indem er sich mit den Gescheiten verträgt und den Dummen den Fußtritt seines Spottes giebt, dieser hingegen wird bei aller Liebefülle, welche sein Gemüt hegt, sich selbst und andern zur Qual und endet in Einsamkeit, Mißtrauen und Menschenhaß.

Ungemein rührend spricht Rousseau das Gefühl seiner Stellung zur Gesellschaft in den ersten Zeilen seiner „Rêveries du Promeneur solitaire“ aus: „Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frères, de prochain, d'ami, de société que moi même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes: ils n'ont pu, qu'en cessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu.“ Freilich wäre da zu fragen, wer denn Rousseaus Vereinsamung mehr

verschuldet habe, er selber oder die Gesellschaft? Rousseau würde gut gethan haben, die naheliegende Wahrheit zu beherzigen, welche Goethe etwas später aussprach:

„Wer sich der Einsamkeit ergiebt,
Ach, der ist bald allein:
Ein jeder lebt, ein jeder liebt
Und läßt ihn seiner Pein."

Ein Geschick aber teilen die Zwei: die Verfolgung durch Dummköpfe, Fanatiker und Heuchler, und ein zweites: den unsterblichen Nachruhm.

Jean Jacques Rousseau wurde am 28. Juni 1712 zu Genf geboren. Der Goethesche Satz: „Niemand glaube die ersten Eindrücke seiner Kindheit verwinden zu können" — bewährte sich an ihm vollkommen; denn die Erinnerung an das einfach bürgerliche Hauswesen seines Vaters, der ein Uhrmacher war, und an die damalige republikanische Einfachheit seines vaterstädtischen Lebens, sowie die hieran geknüpften Bilder einer arbeitsamen, redlichen und friedlichen Existenz bilden einen Grundzug seiner reformistischen Bestrebungen, während der unentwegliche Eindruck, den die Lesung der Alten (insbesondere Plutarchs), die ihm freilich nur in Übersetzungen zugänglich waren, auf den Knaben übte, deutlich als Basis seines das ganze Leben hindurch unerschütterlich bewahrten, festen und strengen Republikanismus sich nachweisen läßt. Die Verirrungen, Abenteuer und Widerwärtigkeiten seiner Jugend übergehen wir, da sie jedem aus der ergreifenden Beschreibung, die Rousseau in seinen Bekenntnissen davon entwirft, bekannt sind, und beginnen unsere kurze Skizze seiner litterarischen Thätigkeit mit dem Jahre 1745, wo er mit dem Vorsatz nach Paris kam, sich eine schriftstellerische Laufbahn zu öffnen. Er machte zu diesem Zwecke Bekanntschaft mit den damaligen Modephilosophen, mit den Encyklopädisten, und übernahm die Bearbeitung der musikalischen Artikel der Encyklopädie, als ihn die Beantwortung der von der Dijoner Akademie gestellten Preisfrage: „Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs?" für immer in eine ganz andere Sphäre warf und ihm, so zu sagen, sein eigenes Wesen erst offenbarte. Rousseau gab der angeführten Preisfrage die Wendung, als hätte sie gelautet, ob der Mensch durch wissenschaftliche und künstlerische Bildung sittlich besser würde, und antwortete hierauf mit einem entschiedenen Nein, das aber so originell begründet, mit so glänzender Beredsamkeit durchgeführt und verteidigt wurde, daß ihm die Akademie den Preis zuerkannte, gewiß ohne zu wissen, daß sie damit den Propheten und Apostel einer radikalen Umwälzung und „Verbesserung" der Gesellschaft krönte. Rousseau hat ohne Frage seine Antwort mehr mit sophistischen als echt wissenschaftlichen Gründen gestützt und seinem Haß gegen die Civilisation so einseitig den Lauf gelassen, daß Voltaires Witz: er habe nach Durchlesung von Rousseaus Schrift ein außerordentliches Gelüste empfunden, auf allen Vieren zu kriechen — keine üble Kritik derselben abgiebt. Allein die Wirkung von Rousseaus paradoxer Opposition gegen Wissenschaft und Kunst war darum eine ebenso berechtigte als außerordentliche, weil diese Opposition mitten aus der Lüderlichkeit, Leichtfertigkeit und Ratlosigkeit der Zeit heraus auf die Rückkehr zur Natur, zu den einfachen Grundlagen, auf welchen die menschliche Gesellschaft ursprünglich beruhte, hinwies, als auf das einzige Mittel, der Korruption der einen ein Ende zu machen und der Revolutionslust der anderen eine haltbare und heilsame Richtung zu geben.

Rousseau gewann durch diese Schrift mit einem Schlage eine entschiedene Berühmtheit, aber in dieser barg sich der nie rastende Stachel unersättlicher Ruhmsucht, welche den Armen von da ab in beständiger Fieberaufregung hielt. Mittels seines Rufes

sein Glück zu machen, schlug er aus, wandte sich von der Aussicht auf Hofgunst, welche ihm seine 1752 geschriebene und komponierte Operette Le devin du village, die durch den Reiz ländlicher Einfalt und Natur anzog, eröffnete, verachtungsvoll ab und versetzte, auch auf diesem Gebiete seinem Wahlspruch: „Vitam impendere vero“ getreu, der französischen Eitelkeit durch seine Lettres sur la musique française einen empfindlichen Schlag. Er entwich vor den hieraus gegen ihn entstandenen Anfeindungen aus Paris in seine Vaterstadt, wo er, während seiner Jugendirrfahrten katholisch geworden, wieder zum Calvinismus zurücktrat. Von nun an gab er sich im republikanischen Gegensatz zu den höfischen Titeln vieler Litteraten jener Zeit auf seinen Schriften den Titel Citoyen de Genève und widmete mit hinreißender Beredsamkeit seine durch eine zweite Preisaufgabe der Dijoner Akademie veranlaßte Abhandlung über die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen (Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes) dem Genfer Magistrat. Diese Widmung, welche, stilistisch betrachtet, vielleicht die schönste französische Prosa ist, die je geschrieben wurde, macht den Einfluß seiner Jugenderinnerungen auf Rousseaus politische und soziale Theorien sehr fühlbar. Was die Abhandlung selbst betrifft, so enthält sie in weiterer Ausführung der in den früheren dargelegten Ideen die Grundzüge aller später von Rousseau aufgestellten Lehren. Die Ungleichheit unter den Menschen leitet er davon her, daß der erste, welcher auf den Einfall kam, ein Stück Land abzugrenzen und zu sagen: Das ist mein! Leute fand, welche dumm genug waren, ihm diese Behauptung zu glauben. Die Mächtigsten oder die Ärmsten folgerten aus ihrer Stärke oder aus ihren Bedürfnissen ein Recht an anderer Menschen Eigentum, und dadurch ging die (angebliche) ursprüngliche Gleichheit aller zunichte. Der Aufhebung der ursprünglichen Gleichheit aber folgte eine entsetzliche Verwirrung, ein Kampf zwischen dem Rechte des Stärkeren und dem des früheren Besitzers, und das durch diesen Kampf herbeigeführte allgemeine Elend erzeugte in den Menschen das Gefühl des Bedürfnisses eines Vertrags, mit dessen Abschließung die Gesellschaft oder der Staat begann, welcher in Rousseaus Augen kon-

DU
CONTRACT SOCIAL;
OU
PRINCIPES
DU
DROIT POLITIQUE.
PAR J. J. ROUSSEAU,
CITOYEN DE GENEVE.

. . . fœderis æquas
Dicamus leges.
Æneid. xi.

A AMSTERDAM,
Chez MARC MICHEL REY.
MDCCLXII.

Titel der ersten Ausgabe des Contrat social. Amsterdam 1762.
(Petit, Bibliographie. Paris, Maison Quantin.)

folgenterweise nichts sein konnte, als die zum Gesetz erhobene Ungleichheit und Ungerechtigkeit, also ein in seinen Fundamenten nichtswürdiges Ding, das radikal zerstört werden müsse, um der wahren, auf Gleichheit und Gerechtigkeit basierten Gesellschaft, dem Natur- und Vernunftstaate Platz zu machen.

Im Jahre 1756 nach Frankreich zurückgekehrt, verbrachte er einige Jahre in der ländlichen Zurückgezogenheit des Thales von Montmorency, wo ihm seine großmütige Freundin, Frau von Epinay, eine gastfreundliche Zufluchtsstätte bereitet hatte und wo er seine besten Werke schrieb. 1759 gab er seinen in Briefform verfaßten weltberühmten Roman Julie ou la nouvelle Héloïse, heraus, der, obgleich eigentlich kein Kunstwerk, sondern nur das dichterische Gefäß reformistischer Gedanken, dennoch das unschätzbare Verdienst hat, die französische Poesie aus der konventionellen Region der Salons in die Natur zurückgeführt zu haben, wie er denn, als Dichtung betrachtet, in der Beschreibung des Genfer Sees und des Walliser Landes, in der Schilderung von Naturscenen und Naturmenschen seine größten Schönheiten entfaltet.

Die Neue Heloise gehört zu den Büchern, welche eine weltgeschichtliche Wirkung hervorbrachten, indem durch diese beredsame Berufung an das Gefühl die revolutionäre Bewegung des 18. Jahrhunderts auch solchen Gemütern mitgeteilt wurde, die sich durch die höhnische und cynische Taktik Voltaires und seiner Gesinnungsgenossen bisher gegen dieselbe feindlich hatten stimmen lassen, dagegen Rousseaus auf die glühendste Empfindung gegründetes Manifest gegen die Unnatur und Verkünstelung der gesellschaftlichen Zustände mit Entzücken aufnahmen und so in der anziehenden Form eines Romans die Verkrüppelung der Societät erkennen und die Sehnsucht nach Besserem und Edlerem, nach der gänzlichen Umgestaltung des Lebens mit dem unwiderstehlichen Erzähler, der die Liebesgeschichte von Saint-Preux und Julie zu einem Hohenliede der Leidenschaft gemacht hatte, teilen lernten.

Drei Jahre später, 1762, ließ Rousseau seinen Gesellschaftsvertrag (Contrat social) und seinen Emil (Emile ou de l'éducation) erscheinen.

Der Contrat social, die Bibel der modernen Demokratie, verwebt die einzelnen Fäden, welche Rousseau in seinen zwei Preisschriften angesponnen, zu einem politischen System, zu einem System des abstrakten Radikalismus, dessen Übertragung in die Praxis nachmals von den Männern des Konvents, besonders von Robespierre und Saint-Just, versucht wurde. Was bei diesem Verwirklichungsversuch einer phantastischen Theorie herauskam, ist traurig bekannt. Das Rousseausche Ideal der „reinen Demokratie“ schlug in der Wirklichkeit zu einer sehr unreinen Despotie aus, welche im Namen von Pöbelbanden durch eine Handvoll Fanatiker geübt wurde. Die wolkenwandlerische Theorie und abstrakte Freiheits- und Gleichheitspredigt des Contrat social ist diese. Die Souveränität kommt einzig und allein dem Volke zu. Die Macht des Volkes beruht in der Gesetzgebung; die Exekutivgewalt, d. h. die Regierung, ist bloß ein Mandat des Souveräns, des Volkes. Angenommen sogar, es stehe ein Fürst an der Spitze der Regierung, so ist er nur ein Diener des Volkes, der erste Beamte desselben. Die Souveränität ist nicht zusammengesetzt, sie ist unteilbar und ruht nur im Volke, aber im ganzen Volke. Sie kann auch nicht repräsentiert werden; denn sie besteht wesentlich in dem allgemeinen Willen und dieser kann nicht repräsentiert werden, er ist entweder er selbst oder er ist ein anderer, ein drittes existiert nicht. Demnach sind Volksdeputierte keineswegs Repräsentanten des Volkes, sondern einzig und allein dessen Kommissäre, welche über nichts einen definitiven Beschluß fassen können. Jedes Gesetz, das nicht von dem Volk in Person bestätigt wird, ist durchaus ungiltig, ist gar kein Gesetz. Die Idee einer Repräsentativ-Verfassung ist modern; sie leitet sich aus der Feudalverfassung her, ist also die Frucht einer ebenso absurden als ungerechten Regierungsform, welche das mensch-

liche Geschlecht so entwürdigte, daß in ihr der Name Mensch eine Schmach ausdrückte. In den Freistaaten und selbst in den Monarchien des Altertums hatte das Volk niemals Repräsentanten, man kannte nicht einmal das Wort. In demselben Augenblick, in welchem sich ein Volk Repräsentanten giebt, entäußert es sich seiner Souveränität, ist es nicht mehr frei, existiert es nicht mehr. Periodische Versammlungen des ganzen Volkes besorgen die Gesetzgebung und die Revision der Verfassung. Die Versammlungen werden mit zwei Fragen eröffnet: Soll die gegenwärtige Regierungsform fortbestehen? und: Soll das Volk die exekutive Gewalt in den Händen derer lassen, die gegenwärtig damit betraut sind? u. s. f. Es liegt auf der Hand, daß Rousseaus Ideal einer „reinen" Demokratie nur auf ganz kleine Staaten anwendbar und auch in solchen Miniaturstaaten nicht von Dauer sein kann. Er giebt das selber zu, deutet aber zugleich auf das Föderativsystem als auf ein Auskunftsmittel hin.

Der Emil kündigt sich zwar als Roman an, allein die Erzählung ist hier noch weit mehr als in der Heloise bloß Mittel, nicht Zweck. Rousseau wollte in diesem Buche alles, was er einzeln und zerstreut über soziale Zustände im allgemeinen, über Religion und Erziehung im besonderen gesagt hatte, zu einem systematischen Ganzen vereinigen, das er der größeren Zugänglichkeit wegen in das Gewand einer Erzählung hüllte. Die Grundidee des Werkes ist der bei Rousseau stets wiederkehrende Gedanke, daß, wie alles, so auch der Mensch von Natur aus gut sei, und daß er, durch die Civilisation verdorben, wieder zum Naturzustand zurückkehren müsse, um edel und glücklich zu werden. Dieses Prinzip enthält in sich schon die Negation des bestehenden Gesellschaftszustandes, die Befehdung der Einrichtung von Kirche und Staat, durch welche ja der Mensch auf gesetzlichem Wege schlecht, so zu sagen verfassungsmäßig gewaltsam, böse gemacht wird. Der Emil beginnt mit den Worten:

„Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre; il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons; il mutile son chien, son cheval, son esclave; il bouleverse tout, il défigure tout; il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme: il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manège; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. Sans cela, tout irait plus mal encore, et notre espèce ne veut pas être façonnée à demi. Dans l'état où sont désormais les choses, un homme abandonné dès sa naissance, à lui-même, parmi les autres seroit le plus défiguré de tous. Les préjuges, l'autorité, la nécessité, l'exemple, toutes les institutions sociales dans lesquelles nous nous trouvons submergés, étoufferaient en lui la nature, et ne mettraient rien à la place. Elle y serait comme un abrisseau que le hasard fait naître au milieu d'un chemin, et que les passants font bientôt périr, en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sens."

Im Emil giebt Rousseau zunächst eine herbe und wahre Kritik des verkehrten Erziehungs- und Unterrichtswesens seiner Zeit; hierauf wird bei der Gelegenheit, wo Rousseau seinen Zögling die Religion des Herzens, die Moral des Gefühls lehrt, die zu Recht und Gewohnheit bestehende Religion und Moral einer Untersuchung unterworfen, welche die Richtigkeit beider darthun soll. Die positive Religion kommt besonders im dritten Teile des Buches, welcher das berühmte Credo des savoyischen Vikars (Profession de foi du vicaire savoyard) enthält, schlimm weg. Rousseau beweist, daß der sogenannte historische Glaube, philosophisch und historisch angesehen, durchaus unhaltbar sei; er bekämpft die Notwendigkeit und sogar die Möglichkeit des Dinges, welches die Theologen Offenbarung nennen, und führt, jedoch stets mit gehaltenem Ernst und ohne alle Frivolität, die theologische Methode, die Wahrheit und Göttlichkeit des Christen-

tums dialektisch zu beweisen oder beweisen zu wollen, ad absurdum. Es konnte nicht fehlen, daß bei so bewandten Sachen der Emil eine ungeheure Aufregung und ein wütendes Geschrei, sowie Gewaltmaßregeln gegen seinen Verfasser hervorbrachte. Nicht nur der ganze Troß der katholischen und protestantischen Orthodoxen, nicht nur Jesuiten und Jansenisten, nicht nur Pfaffen, Juristen und andere Heuchler, nein, auch die freigeistigen Sophisten machten Chorus gegen Rousseau, weil dieser mit siegreicher Beredsamkeit das Gefühl edler und reiner Seelen gegen den alles beschmutzenden Witz einer trostlosen Negation verfochten hatte.

Z. B. in folgender Stelle, die unbedingt zu den edelsten und wärmsten Äußerungen Rousseaus gehört und die ich besonders zum Beweise hersetze, daß meine obige Bezeichnung Rousseaus als eines affirmativen Geistes keineswegs aus der Luft gegriffen war:

„Mon fils, tenez votre âme en état de désirer toujours qu'il y a un Dieu, et vous n'en douterez jamais. Au surplus, quelque partie que vous puissiez prendre, songez que les vrais devoirs de la religion sont indépendants des institutions des hommes; qu'un cœur juste est le vrai temple de la Divinité; qu'en tout pays et dans toute secte aimer Dieu par-dessus tout et son prochain comme soi-même, est le sommaire de la loi; qu'il n'y a point de religion qui dispense des devoirs de la morale; qu'il n'y a de vraiment essentiels que ceux-là que le culte intérieur est le premier de ces devoirs, et que sans la foi nulle véritable vertu n'existe. — Fuyez ceux qui, sous prétexte d'expliquer la nature, sèment dans les cœurs des hommes de désolantes doctrines, et dont le scepticisme apparent est cent fois plus affirmativ et plus dogmatique que le ton décidé de leurs adversaires. Sous le hautain prétexte qu'eux seuls sont éclairés, vrais, de bonne foi, ils nous soumettent impérieusement à leurs décisions tranchantes, et prétendent nous donner pour les vrais principes des choses les inintelligibles systèmes qu'ils ont bâtis dans leur imagination. Du reste, renversant, détruisant, foulant aux pieds tout ce que les hommes respectent, ils ôtent aux affligés la dernière consolation de leur misère, aux puissants et aux riches le seul frein de leurs passions; ils arrachent du fond des cœurs les remords du crime, l'espoir de la vertu, et se vantent encore d'être les bienfaiteurs du genre humain. Jamais, disent-ils, la vérité n'est nuisible aux hommes. Je le crois comme eux; et c'est à mon avis une grande preuve que ce qu'ils enseignent, n'est pas la vérité. Bon jeune homme, soyez sincère et vrai sans orgueil; sachez être ignorant; vous ne tromperez ni vous ni les autres. Si jamais vos talents cultivés vous mettent en état de parler aux hommes, ne leur parlez jamais que selon votre conscience, sans vous embrasser s'ils vous applaudiront. L'abus du savoir produit l'incrédulité. Tout savant dédaigne le sentiment vulgaire; chacun en veut avoir un à soi. L'orgueilleuse philosophie mène à l'esprit fort, comme l'aveugle dévotion mène au fanatisme. Evitez ces extrémités; restez toujours ferme dans la voie de la vérité, ou de ce qui vous paraîtra l'être dans la simplicité de votre cœur, sans jamais vous en détourner par vanité ni par foiblesse. Osez confesser Dieu chez les philosophes, osez prêcher l'humanité aux intolérents. Vous serez seul de votre parti, peut-être; mais vous porterez en vous même un témoignage qui vous dispensera de ceux des hommes. Qu'ils vous aiment ou vous haïssent, qu'ils lisent ou méprisent vos écrits, il n'importe. Dites ce qui est vrai, faites ce qui est bien; ce qui importe à l'homme est de remplir ses devoirs sur la terre; et c'est en s'oubliant qu'on travaille pour soi. Mon enfant, l'intérêt particulier nous trompe; il n'y a que l'espoir du juste qui ne trompe point."

Der Emil ward auf Befehl des Pariser Parlaments unmittelbar nach seinem Erscheinen durch Henkershand verbrannt (1762), und Rousseau mußte die Flucht ergreifen. Er entwich nach Genf; aber der Genfer Protestantismus stand dem Pariser

J. J. Rousseau

Nach dem Gemälde von de la Tour.

Katholizismus an stupider Verfolgungswut nicht nach. Auch zu Genf wurde der Emil verbrannt, und Rousseau fand kein Asyl in seiner Vaterstadt, ebensowenig im Kanton Bern, und mußte sich wie ein gehetztes Wild in dem abgelegenen Gebirgsdörfchen Motiers im Neuchateler Lande bergen. Von hier ließ er die zwei Streitschriften Jean-Jacques Rousseau à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris und die Lettres écrites de la montagne ausgehen, worin er die im Emil gepredigten Lehren verteidigte und einzelne weiter ausführte. Der fanatische Pfarrer des Dorfes zwang den Verfolgten, im Jahre 1765 aufs neue flüchtig zu werden und auf der durch den Aufenthalt des großen Verfolgten so berühmt gewordenen Petersinsel im Bieler See eine Zuflucht zu suchen, welche ihm aber die Berner Aristokratie nicht lange gewährte. Wieder aufgescheucht, floh er nach Straßburg, dessen Gouverneur, der Marschall de Contades, ihm seinen Schutz angedeihen ließ. Im folgenden Jahre ging Rousseau infolge einer Einladung des englischen Philosophen Hume nach England, kehrte aber schon 1767 nach Frankreich zurück. Man ließ ihn unter der Bedingung, daß er nichts mehr gegen die bestehende Religion und Regierung schreibe, in Ruhe. Viele Jahre ernährte er sich nun dürftig mit Notenabschreiben, trieb zu seiner Erholung Botanik und heiratete 1769 seine langjährige Haushälterin Therese Levasseur, die ihm mehrere Kinder geboren hatte. Wenige Wochen vor seinem Tode, im Mai 1778, nahm er, sonst alle und jede Gunstbezeugung seiner vornehmen Verehrer entschieden zurückweisend, die Einladung des Marquis von Girardin an, auf dessen Landgut Ermenonville unfern Paris seinen Aufenthalt zu nehmen. Die hiedurch endlich erlangte Ruhe sollte er indessen nicht lange genießen; denn schon am 3. Juni 1778 machte ein Schlagfluß (oder ein Selbstmord?) seinem Leben ein Ende. Girardin ließ ihm einen Grabstein setzen und darauf die Worte schreiben: „Ici repose l'homme de la nature et de la vérité" — Worte, welche, cum grano salis verstanden, eine gerechte Charakteristik des großen Toten enthalten. Unter seinen hinterlassenen Papieren fand man seine berühmten Bekenntnisse (Confessions), eine Selbstbiographie, die bis gegen das Ende des Jahres 1765 fortgeführt ist. Diese kühne, wenn auch von echt französischer Eitelkeit keineswegs freie Selbstschau legt die geheimsten Tiefen von Rousseaus Seele bloß, und wohl durfte er am Eingange derselben das Werk als ein in seiner Art ganz einziges bezeichnen.

„Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. — Que la trompette du jugement dernier sonne, quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tû de mauvais, rien ajouté de bon: et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occassionné par mon défaut de mémoire: j'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil, quand je l'ai été; bon, généreux, quand je l'ai été. J'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même, être éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables, qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils rougissent de mes indignités, qu'ils gémissent de mes misères; que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il ose: je fus meilleur que cet homme-là."

Es ist ein Beitrag zur Kenntnis menschlicher Seelenzustände, welche Dutzende von psychologischen Systemen aufwiegt.[102])

Ich habe das vorliegende Kapitel mit den Worten: „Die französische Befreiungslitteratur des achtzehnten Jahrhunderts" überschrieben und das bisher Erwähnte wird, denk' ich, diesen Titel im ganzen rechtfertigen; denn einzelne grelle Verirrungen, wie sie jeder großen Bewegung ankleben, geben keinen Ausschlag. Nun aber muß ich, wenn auch nur kurz, einen Schößling der französischen Litteratur aus dieser die Menschheit von der Sklaverei des Feudalismus und Bigottismus, wie von der sozialen Versumpfung theoretisch befreienden Periode berühren, welcher Schößling es eigentlich so recht darauf angelegt zu haben schien, das kaum enthüllte Bild der Freiheit mit dem ekelhaftesten Schmutze zu besudeln. Ich meine den Roman, genauer gesprochen, den unsittlichen Roman, der von Frankreich aus die Phantasie der europäischen Lesewelt befleckt, — denn es ist ja bekannt, daß noch immer ein einträglicher Handel mit dieser verbotenen Ware getrieben wird. Die Darstellung geschlechtlicher Lust ist alt in der französischen Litteratur, wie zahlreiche mittelalterliche Fabliaux beweisen; allein erst im 18. Jahrhundert begann man an die Stelle der gesunden, derben Natur und Naivität dieser älteren Produkte der Zotologie Gemälde der Sinnlichkeit zu setzen, deren raffinierte Absichtlichkeit einer erschlafften Gesellschaft zu giftigem Reizmittel diente. Claude Prosper Jolyot de Crébillon (der Jüngere, 1707—1777) brachte diese lascive Romanschriftstellerei zuerst in Schwung (L'écumoire, Ah, quel conte!, Le sopha u. a. m.) und der ihm gewordene Erfolg verführte sogar Geister ersten Ranges, wie Diderot (s. o.) und Mirabeau (Ma conversion ou le libertin de qualité) zur Nachfolge auf dem schmutzigen Pfade, bis dieser in dem bodenlosen Sumpf der Romane des Marquis de Sade endigte. Napoleon ließ diesen berüchtigten Wüstling, dessen Bücher die Gesellschaft verpesteten, leider zu spät ins Narrenhaus stecken, wo er 1814 starb. Seine zwei Romane Justine ou les malheurs de la vertu und Juliette ou les bonheurs du vice sind vielleicht das Scheußlichste, was je geschrieben worden, ein wahrer Kodex der Bestialität, ein furchtbarer Knäuel von widernatürlicher Unzucht und wahnwitziger Grausamkeit. Die zahllosen Romane Rétifs de la Bretonne (1746—1805), unter denen La vie de mon père, Le paysan perverti und die Novellensammlung Les Contemporaines die besten sind, gehören zwar vermöge des rücksichtlosen Cynismus ihrer Schilderungen auch zu der Skandallitteratur, sind aber kein überzuckertes Gift, keine ungesunde Stimulanz, sondern ehrliche, zwar oft ganz empörend treue, ja ekelhafte, aber zuweilen auch wahrhaft geniale Sittenmalerei, welche der Verfasser als seinen moralischen Zweck dokumentiert.

In der Vorrede zu den Contemporaines äußert er über seine Art und Weise folgendes: „Si la science est respectable, la fausse délicatesse ne l'est pas. Les Contemporaines sont un ouvrage de médecine morale. Si les détails en sont licencieux, les principes en sont honnêtes et le but en est utile. Qu'est-ce qu'un romancier? Le peintre de mœurs; les mœurs sont corrompues: devais-je peindre les mœurs de l'Astrée? Reservez, femmes honnêtes, reservez votre indignation pour cette indécence de société qui n'est bonne à rien: pour ces équivoques infames, pour ces manières libres, pour ces propos libertins qu'on se permet tous les jours avec vous et devant vos filles. Mais pour la prétendue indécence qui a un but qui est moral, qui sert à instruire et à corriger, n'en faites pas un crime à l'écrivain qui a le courage de vous présenter le miroir du vice pour vous en faire voir la difformité."

Ein Sittengemälde der damaligen Zeit, das die Fäulnis der „guten Gesellschaft" unbarmherzig aufdeckte, ist auch der berüchtigte Roman Les liaisons dangereuses von

Choderlos de Laclos (1741—1803), der dem unbefangenen Leser weit mehr als eine schneidende Satire auf die moralische Verworfenheit jener Periode, denn als eine Verlockung zur Sünde erscheinen wird. Keine Satire, sondern leichtfertiges Mitleben und Mitgenießen einer leichtfertigen Zeit dagegen ist Louvets de Couvray (1760 bis 1797) allbekannter Roman Les amours du Chevalier de Faublas, in welchem sich die französische Frivolität gleichsam noch vor Thorschluß, d. h. unmittelbar bevor der

Bernardin de Saint-Pierre.

blutige Rachetag der Revolution anbrach, zu einem aus hundert komischen und schlüpfrigen Boudoir- und Schlafzimmergeschichten bestehenden Mosaikbild zusammenfaßte. Der Faublas hat für alle Zeit „das Ideal der liebenswürdigen Lüderlichkeit" aufgestellt, und das durchaus mit Phantasie, dramatischem Talent und stilistischer Eleganz geschriebene Buch ist um so anziehender, als durch all den darin zu Markte gebrachten Leichtsinn überall die im Grunde gesunde und gute Natur des Verfassers durchblickt, der, wie bekannt, eine Zierde der girondistischen Partei im Konvent war. Gar keine gesunde und gute Natur blickt hingegen unter dem zähen moralischen Kleister hervor, womit die verrühmte pädagogische Klatschbase Stéphanie Felicité de Genlis (1754 bis 1831), deren Tod ein Journal mit dem Witz anzeigte: „Madame de Genlis a cessé d'écrire, c'est annoncer sa mort" — die ursprüngliche Gemeinheit ihrer Romane übertünchte, und jede Tünche verschmähte Guillaume Charles Antoine Pigault-

Lebrun (1753—1835), der in seinen von den Ladenschwengeln und Grisetten lange Zeit geschätzten Erzählungen die Zote unbefangen und jovial gewähren ließ.

Gerade zur Zeit aber, wo der Roman der Spiegel der herrschenden Sittenlosigkeit und sozialen Verschrobenheit war, ging in dieser Gattung der Litteratur im stillen eine Reform vor sich, die für die Folgezeit vom nachhaltigsten Einfluß wurde. Erstlich hatte der auf naturwahren Prinzipien ruhende Charakterroman des Engländers Richardson einen reichbegabten, vielgelesenen Nachahmer in Prévost d'Exiles (1697 bis 1763, Histoire du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut) gefunden, und sodann war der Ruf zur Umkehr zur Natur, den Rousseau in seiner Heloise erhoben, nicht verschollen, sondern hatte ein helltönendes Echo geweckt in der Brust von Bernardin de Saint-Pierre (1737—1814), der durch seine Dichtungen Paul et Virginie und La chaumière indienne den Übergang von Rousseau zu Chateaubriand vermittelte und so zu der in unseren Tagen erfolgten Umgestaltung der französischen Litteratur wesentlich mitgewirkt hat. In Saint-Pierre hörte die französische Poesie entschieden auf, konventionell zu sein, um naturgemäß zu werden. Niemand wird sich ohne lebhafte Freude des erfrischenden und bezaubernden Eindrucks erinnern, welche die Lesung der Werke Saint-Pierres auf ihn hervorgebracht hat. Der Puls der Natur pocht wirklich in diesen Naturgemälden der Tropenländer, deren Wahrheit und Treue von einem Kenner wie Humboldt ausdrücklich bezeugt wird:

„Paul und Virginie, ein Werk, wie es kaum eine andere Litteratur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im Meere, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmutvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blütenreichen Teppich abheben. Hier und in der Chaumière indienne, ja selbst in den Études de la nature, welche leider durch abenteuerliche Theorien und physikalische Irrtümer verunstaltet werden, sind der Anblick des Meeres, die Gruppierung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüschen, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. Bernardin de Saint-Pierres Meisterwerk Paul und Virginie hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir gelesen worden: dort nun unter dem stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Ufer des Orinoko der Blitz krachend den Wald erleuchtete, wurden mein Begleiter und Freund Bonpland und ich von der bewunderungswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigentümlichkeit dargestellt ist." (Kosmos II, 67.) Eines der schönsten Ergebnisse von Saint-Pierres poetischer Naturanschauung ist wohl folgendes Gemälde eines vom Winde bewegten Waldes:

„Combien de fois, loin des villes, dans le fond d'un vallon solitaire couronné d'une forêt, assis sur le bord d'une prairie agitée des vents, je me suis plu à voir les mélitos dorés, les trèfles empourprés, et les verts graminées, former des ondulations semblables à des flots, et présenter à mes yeux une mer agitée de fleurs et de verdure! Cependant les vents balançaient sur ma tête les cimes majestueuses des arbres. Le retroussis de leur feuillage faisait paraître chaque espèce de deux verts différents. Chacun a son mouvement. Le chêne au tronc raide ne courbe que ses branches, l'élastique sapin balance sa haute pyramide, le peuplier robuste agite son feuillage mobile, et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme une longue chevelure. Ils semblent animés de passions. L'un s'incline profondément auprès de son voisin, comme devant un supérieur; l'autre semble vouloir l'embrasser comme un ami; un autre s'agite en tous sens, comme auprès d'un ennemi. Le respect, l'amitié, la colère semblent passer tour à tour de l'un à l'autre

comme dans le cœur des hommes, et ces passions versatiles ne sont au fond que les jeux des vents. Quelquefois un vieux chêne élève au milieu d'eux ses longs bras dépouillés de feuilles et immobiles. Comme un vieillard, il ne prend plus de part aux agitations qui l'environnent; il a vécu dans un autre siècle. Cependant ces grands corps insensibles

Beaumarchais. Nach einem gleichzeitigen Stiche.

font entendre des bruits profonds et mélancoliques. Ce ne sont point des accents distincts; ce sont des murmures confus, comme ceux d'un peuple qui célèbre au loin une fête par des acclamations. Il n'y a point de voix dominante: ce sont des sons monotones, parmi lesquels se font entendre des bruits sourds et profonds, qui nous jettent dans une tristesse, pleine de douceur. Ainsi les murmures d'une forêt accompagnent les accents du rossignol qui de son nid adresse des vœux reconnaissants aux amours. C'est un fond de concert qui fait ressortir les chants éclatants des oiseaux, comme la douce verdure est un fond de couleurs sur lequel se détache l'éclat des fleurs et des fruits."[4]

Die Litteratur der Revolutions- und Kaiserzeit.

Die Gedankensaat, welche das 18. Jahrhundert gestreut hatte, ging auf in der 1789 beginnenden Revolution: die Idee wurde zur That. Ein Roué des Ancien Régime, ein echter Schüler Voltaires, Mirabeau, schleuderte in seinen Reden von der Tribüne der Nationalversammlung herab den Fehdehandschuh der Freiheit dem Königtum ins Gesicht. Um dieses „Ungeheuer von Geist, Talent und Lastern" (monstre d'esprit, de talents et de vices) gruppierten sich die hervorragenden Köpfe und Redner jener Versammlung, Sieyès, Lafayette, Bailly, Larochefoucauld-Liancourt, Lally-Tollendal, Noailles, Maury, Cazalès, Necker, Mounier, Volney, Barnave u. a. Mehrere derselben waren auch als Schriftsteller rühmlichst thätig: so Mounier und Volney, der in seinem Buche Die Ruinen (Ruines ou méditations sur les révolutions des empires, 1791) ein folgerichtiges Gebäude des Materialismus aufstellte: so der Abbé Sieyès, welcher, obgleich Edelmann und Priester, das epochemachende Manifest des Bürgertums: Was ist der dritte Stand? (Qu'est-ce que le tiers état? 1789) verfaßte, indem er diese Frage dahin beantwortete: „Der dritte Stand, das Bürgertum, ist alles; er ist die Nation." Die genannten Männer huldigten der politischen Theorie Montesquieus und schufen nach den Lehren derselben die konstitutionelle Monarchie. Allein der Geist der Revolution war dadurch noch nicht versöhnt, der Anstoß war einmal gegeben, Montesquieu mußte Rousseau, der Geist der Gesetze dem Gesellschaftsvertrag, die Nationalversammlung dem Konvent, das konstitutionelle Königtum der Republik weichen, welche in Condorcet, Brissot, Buzot, Petion, Roland (nicht zu vergessen Rolands Frau, geborene Manon Phlipon), Vergniaud, Gensonné, Rabaut, Saint-Etienne, Louvet de Couvray, in dem Bischof Grégoire (der bei der Beratung über Einführung der Republik im Konvent den berühmten Satz ausgesprochen: „L'histoire des rois est le martyrologe des nations"), Danton, Camille Desmoulins, Marat, Carnot, Robespierre, Barère, Saint-Just u. a. ihre Denker, Publizisten und Redner fand.

Condorcet ist der eigentliche Philosoph der Revolution. Seinen Glauben an die unendliche Vervollkommnungsfähigkeit des Menschengeschlechtes hat er in der kurz vor seinem Selbstmord verfaßten Schrift Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain dargelegt. Condorcets Freund Cabanis hat die Doktrin des Materialismus zu der Spitze zugeschliffen: „Les nerfs, voilà tout l'homme."

Die im Gefängnis geschriebenen Mémoires der geistvollen und hochherzigen Frau Roland sind, wie jedermann weiß, eines der anziehendsten und wichtigsten kulturgeschichtlichen Denkmäler jener Zeit.

Die Litteratur selbst trat, sofern ihre Erzeugnisse auf die Bewegung der Zeit nicht unmittelbar einwirkten, während der Revolution mehr in den Hintergrund. Man hatte keine Zeit, größere litterarische Hervorbringungen weder zu schaffen noch zu beachten. Die Poesie der Revolutionszeit ist daher mehr oder weniger bloße Gelegenheitspoesie. Als solche stellt sich, bei Lichte betrachtet, auch schon die dramatische Thätigkeit dar, welche Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799) entfaltete. Zunächst als Pfleger des bürgerlichen, durch Diderot begründeten Dramas, welches rasch zum weichlichen Rührstück (Comédie larmoyante) sank, aber als Gegensatz

zu der stelzenhaft exklusiven Tragik des Zeitalters Ludwigs XIV. eine oppositionelle Tendenz ankündigte. Solche Rührstücke waren Eugénie und La mère coupable von Beaumarchais. Allein weiterhin gehörte dieser Proteus von Mensch, welcher Handwerker und großer Herr, Abenteurer und Geschäftsmann, Schriftsteller und Millionär, Operndichter und Schiffsrheder, Musiker und Diplomat, Agent Ludwigs XVI. und Lieferant des Wohlfahrtsausschusses, ein boshafter Spötter und ein herzguter Mensch gewesen ist, ja, er gehörte unstreitig zu den allerwirksamsten Wegbahnern der Revolution und zwar sowohl durch seine berühmten Prozeßpamphlete Mémoires gegen den Parlamentsrat Goëzman, d. h. gegen die Justizpflege des Ancien Régime, als auch durch seine zwei Komödien Le barbier de Séville und Le mariage de Figaro ou la folle journée. Die letztere ward unter beispiellosem Hallo am 27. April 1784 zum erstenmal aufgeführt, und 68 Aufführungen folgten einander auf dem Fuße. Es war dies nicht nur ein litterarisches und theatralisches Ereignis, sondern auch und noch viel mehr ein politisches. Die Hochzeit des Figaro auf dem Theater Français ist geradezu eine Revolutionsbombe gewesen, mitten in die lüderlich-lustige Gesellschaft von damals hineingeworfen, und sothane Gesellschaft wollte sich über das allerliebste Gesprühe und Geprassel dieser Höllenfeuerkomik fast zu Tode lachen.

Denkmal Rougets de Lisle in Lons le Saunier.

Die Fabel des Stückes ist sehr einfach: Ein Leichtfuß von Graf, welcher seinem Diener Figaro dessen Schätzchen Susanne abspenstig machen will, aber schmählich abgeführt, von dem Diener überlistet und unendlichem Gelächter preisgegeben wird, weiter nichts. Aber wie ist das in Handlung gesetzt! So, daß wer sehende Augen hatte, auf dem Kopfe des triumphierenden Figaro schon die rote Mütze erblicken, und wer hörende Ohren besaß, aus dem Hintergrunde der Bühne schon die Fallbeilschläge dumpf hervortönen hören konnte. Die prächtige Streitkomödie erreicht ihren Gipfel- und Glanzpunkt bekanntlich im fünften Akt, da, wo Figaro dem Grafen Almaviva die Worte zuschleudert: „Adel, Reichtum, Rang, Ämter — das alles macht euch so keck? Was habt ihr denn gethan, um alle diese Vorteile zu verdienen? Ihr habt euch die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts“ („vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus“) — ohne Frage die boshaft witzigste Definition, welche jemals vom Adel gegeben wurde.[103]) Und nicht allein die komische Muse, sondern auch die tragische that die Streitrüstung der Zeit an. Denn wenn der höchst

mittelmäßige Tragiker Jean François de Laharpe († 1803), der überhaupt ein mittelmäßiger Mensch, Akademiker, Poet und Kritiker war, in seinem Trauerspiel Le comte de Warwick und anderen dramatischen Versuchen noch ganz dem steifst-klassischen Akademiestil huldigte, so betrat dagegen der weit talentvollere Marie Joseph Chénier (1764—1811) mit seinen Tragödien Charles IX., Jean Calas, Gracchus, Henri VIII., Timoléon die revolutionäre Tendenz- und Kampfbahn. Die lebhaft bestrittene und feurig erstrittene Aufführung von Karl IX. am 4. November von 1789 war auch ein theatralisches und zugleich politisches Ereignis. Das Stück, welches die Bartholomäusnacht brandmarkt, schlug dem Königtum eine tiefe Wunde. Ohne Frage war Chénier der begabteste Fortsetzer der Tendenztragik Voltaires. An den letzteren Namen knüpft sich auch ein Poem Chéniers, welches ihm von allen seinen Werken zur größten Ehre gereicht, die berühmte Epître à Voltaire, welche er unter dem napoleonischen Säbelregiment veröffentlichte und worin er der Tyrannei und der Pfafferei energisch und eindrucksvoll den Krieg machte. Außer Chénier sind noch Andrieux, Collin d'Hareville, Fabre d'Eglantine, Laya und Picard (auch als launiger Romanschreiber beliebt) hier als Schauspieldichter zu nennen. Der eigentliche Gelegenheitspoet der Revolution war aber Ponce Denis Ecouchard Lebrun (1729—1807), den seine Zeitgenossen um der von ihm in Verherrlichung revolutionärer Ideen und Thatsachen entfalteten Begeisterung willen den „französischen Pindar" nannten. Viel echter und größer ist die Freiheitsbegeisterung, die in dem weltberühmten Schlachtgesang der Rheinarmee: „Allons, enfants de la patrie!" weht, dessen Töne für alle Zeit jedes Männerherz höher schlagen machen werden. Das Lied erhielt bekanntlich den Namen Marseillaise, weil es zuerst durch die Marseiller Föderierten in Paris bekannt wurde. Joseph Rouget de Lisle (1760—1835), der diese unsterbliche Hymne 1792 zu Straßburg dichtete und in Musik setzte, nimmt dadurch die erste Stelle unter den Dichtern der Revolutionszeit ein. Aber an Wollen und Können steht über ihm André Chénier (1762—1794), eines der letzten und beklagenswertesten Opfer des Terrorismus, ein ausgezeichneter Lyriker und der beste Idylliker Frankreichs, der zuerst eine freiere Bewegung der klassischen Versform einführte und durch diese Neuerung

André Chénier.

ein Vorkämpfer der romantischen Schule geworden ist.[104] Wie Rouget de Lisle die kriegerische, so repräsentiert André Chénier, den sein oben genannter Bruder, der im Konvent saß, der Guillotine nicht zu entreißen vermochte, die elegische Seite der Revolution, deren Zorn er sich zugezogen hatte durch sein großartiges Strafgedicht („Salut divin triomphe! entre dans nos murailles“ etc.), welches er geschrieben, als im April von 1792 die Pariser Munizipalität den meuterischen Schweizern vom Regiment Châteauvieux ein allerdings höchst unpassendes Fest bereitet hatte. De Lisle verewigte die Begeisterung, André Chénier den Schmerz dieser großen Zeit. Sein schönstes Gedicht, nach der Marseillaise nicht nur das bedeutendste dieser ganzen Periode, sondern einer der echtesten Herzenslaute der französischen Poesie überhaupt, ist die Elegie La jeune captive, welche er im Kerker einer jungen Mitgefangenen zu Ehren dichtete und die Lamartine in seinen Girondisten mit Recht den melodischsten Seufzer genannt hat, der je aus den Spalten eines Gefängnisses hervorbrang („le plus mélodieux soupir qui soit jamais sorti des fentes d'un cachot“).

„L'épi naissant mûrit de la faux respecté;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore;
Et moi, comme lui belle et jeune comme lui,
Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
Je ne veux point mourir encore!

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
Moi je pleure et j'espère; au noir souffle du nord
Je plie et relève ma tête.
S'il est des jours amers, il en est de si doux!
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?
Quelle mer n'a point de tempête?

L'illusion féconde habite dans mon sein;
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,
J'ai les ailes de l'espérance.
Echappée aux réseaux de l'oiseleur cruel,
Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel
Philomèle chante et s'élance!

Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors,
Et tranquille je veille, et ma veille aux remords
Ni mon sommeil ne sont en proie.
Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux,
Sur des fronts abattus mon aspect dans ces lieux
Ranime presque de la joie.

Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
La coupe en mes mains encore pleine.

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson;
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin.
Je veux achever ma journée.

O mort! tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi:
Va consoler les cœurs que la honte, l'effroi,
Le pâle désespoir dévore.
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les amours des baisers, les muses des concerts:
Je ne veux pas mourir encore. —

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,
Ces vœux d'une jeune captive;
Et secouant le joug de mes jours languissants,
Aux douces lois des vers je pliais les accents
De sa bouche aimable et naïve."

Schade, daß in der Wirklichkeit Menschen und Sachen häufig, wenn nicht immer, ganz anders aussehen als im Gedichte. La jeune captive Chéniers war die Herzogin von Fleury, vor ihrer Verheiratung Anne Françoise Aimée Franquetot de Coigny geheißen, übrigens eine sehr „galante" Dame, welche im Gefängnisse Saint-Lazare, während Chénier seine schöne Elegie auf sie dichtete, einen Liebeshandel mit einem recht gewöhnlichen Herrn von Montrond unterhielt.

Die Revolution endigte, nachdem sie in französischer Maßlosigkeit ihre Berechtigung durch ihre Ausschreitungen bedenklich in Frage gestellt hatte, in der lüderlichen Ermattung der Direktorialzeit, deren Stimmungen in dem Roman Valérie von Juliane von Krüdener, der nachmaligen Bußpredigerin, ausgeprägt sind. Der schlaffen Wirtschaft des Direktoriums folgte Bonapartes straffe Säbelherrschaft. In dieser spielte die Litteratur noch eine untergeordnetere Rolle, als sie während der vorhergehenden Stürme gespielt hatte. Die Geschichte übernahm das Amt der Poesie, sie wurde selbst Poesie; auf die Tragödie der Revolution folgte das Epos der Kaiserzeit. Napoleon besaß in Fontanes (1757—1821), der ein schlechter Poet und ein geschmeidiger Rhetor war, eine Art von litterarischem Polizeipräfekten, welcher die das offizielle Schrifttum des ersten Kaiserreichs charakterisierende Impotenz anständig repräsentierte. Der berühmteste Lyriker dieser Periode ist Evariste Parny (1753—1814), dem seine wirklich anmutigen Elegien den Namen des französischen Tibull eintrugen, der aber später als Fortsetzer der Frivolität des 18. Jahrhunderts auftrat und insbesondere in seinem Gedicht La guerre des dieux anciens et modernes ein witziges Epos der Unzucht lieferte, wozu Voltaires Pucelle die Anregung gegeben hatte. Die meiste Aufmerksamkeit gewährte das Publikum noch der Bühne, auf welcher der Tragiker des Kaiserreichs, Antoine Vincent Arnault (1766—1834, nicht zu verwechseln mit seinem Sohne Lucien Emile Arnault, der ebenfalls Trauerspiele schrieb) seine deklamatorischen Tragödien von „klassischem" Zuschnitt vorführte. Seine Stücke sind nicht ohne einzelne Schönheiten. Er begann mit dem Marius à Minturnes und wählte seine Stoffe fortwährend mit Vorliebe aus der heroischen Römerzeit, was ihm Gelegenheit gab, das

Paradepferd der napoleonischen Zeit, La Gloire, zu reiten. Auch Arnaults Freund V. J. E. de Jouy (1787—1863) versuchte sich im Drama, schrieb Trauerspiele, worunter Bélisaire das beste, und die berühmten von Spontini komponierten Operntexte Die Vestalin und Cortez, hat aber seine Bedeutung mehr in der Sittenschilderei seiner Zeit (Observations sur les mœurs françaises au commencement du XIX[e] siècle), die er unter der Maske des Hermite de la Chaussée d'Antin betrieb. Seine schriftstellerische Art und Weise wirkte in den besseren der späteren Feuilletonisten Frankreichs fort. Unendlich viele Dramen und Verseleien aller Art hat Lemercier (1772 bis 1840), einer der letzten Klassiker, geliefert; die lesenswerteste seiner Arbeiten ist die witzige Tragikomödie Dame Censure. Er hat sich auch als Kritiker breitgemacht und in dem Streit zwischen den Klassikern und Romantikern eine Rolle gespielt; wie weit er es in dem Verständnis des Schönen gebracht, beweisen seine stupiden Urteile über Schiller und Goethe; über Goethes Faust z. B. weiß er folgendes beizubringen: „Lisez les aventures de Faust qui se voue au démon et tombe des régions sublimes de la métaphysique dans le lit d'une paysanne qu'il pousse à la potence pour crime d'infanticide et de meurtre d'une mère.“

Frau von Staël. Nach einem Miniaturgemälde.

Ganz anders erscheinen diese Heroen wahrer Poesie in der Auffassung der Frau von Staël, welcher das große Verdienst gebührt, durch ihr Buch De l'Allemagne den Franzosen zuerst einen Blick in das Geistesleben Deutschlands geöffnet zu haben. Anne Louise Germaine de Staël (1766—1817), Tochter des berühmten Necker, war weitaus die bedeutendste litterarische Gestalt des kaiserlichen Frankreichs. Ihre Stellung zu Napoleon war aber bekanntlich eine feindselige; denn der Mann, der alles gebändigt hatte, vermochte das Genie dieser Frau nicht zu unterjochen, und die kleinliche Bosheit, womit er ihre Person und ihre Schriften verfolgte, kennzeichnet recht deutlich den grimmigen Haß, womit der Despot jeden über die Fläche der Mittelmäßigkeit sich erhebenden Geist, jeden selbständigen Charakter, jedes Freiheitsgefühl und jeden Widerspruch ansah. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit der Frau von Staël zerfällt in eine dichterische, in eine ästhetisch-soziale und in eine politische, welche Richtungen allerdings immer wieder ineinander greifen. Als Dichterin glänzte sie vornehmlich in ihren beiden Romanen Delphine und Corinne ou l'Italie, durch welche sie die Vorläuferin des sozialen

Romans von Georges Sand geworden ist; merkwürdig ist besonders die Korinna, in welcher das Ideal eines nach gesellschaftlicher Berechtigung ringenden Weibes mit glühender Phantasie gemalt wird. Beide Heldinnen, Delphine und Korinna, repräsentieren zwar noch nicht das „emanzipierte" Weib, aber doch schon die „geniale" Frau, welche den „Rechten" sucht, aber nicht finden kann. Das Buch De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, enthält eine energische Protestation gegen den hergebrachten Formalismus und den immer grasser hervorgetretenen Materialismus der französischen Litteratur und dringt auf die Herstellung einer schönen Harmonie zwischen Geist und Materie, zwischen Vernunft und Sittlichkeit, zwischen Litteratur und Leben; es hat, in Verbindung mit der schon erwähnten Schrift über Deutschland, sehr wohlthätig und weitgreifend auf die Bildung der Franzosen eingewirkt. In den Réflexions sur le procès de la reine entwickelte die Staël die weibliche Seite ihres Naturells in einer gegen die Barbarei des Terrorismus wohlthuend abstechenden Weise, während sie in den Considérations sur les principaux événements de la révolution française mit männlicher Geistesschärfe in den staatlichen Organismus eindrang und die konstitutionelle Staatsform als eine sittliche Notwendigkeit darzustellen suchte, bei welchem Versuche freilich Einseitigkeiten und Illusionen nicht ausbleiben konnten, da sie viel zu sehr in der Natur der Sache lagen.[105])

Die neuromantische Litteratur der Franzosen.

Der weltreinigende Orkan der Revolution hatte ausgetobt, das napoleonische Heldengedicht bei Waterloo seinen tragischen Schluß gefunden, und die bourbonische Restauration mühte sich ab, dem Nacken der ermatteten Nation das Joch der alten und veralteten Anschauungen allmählich wieder aufzulegen. Die Richtung, welche die Litteratur einzuschlagen angefangen hatte, schien dieses Unterfangen begünstigen zu wollen. Schon die Staël hatte auf die Wiederbelebung des religiösen Gefühls in der Litteratur gedrungen und dadurch, wenn auch unfreiwillig, der Rückwärtserei Vorschub geleistet, welche bekanntlich zu allen Zeiten ihre Absichten hinter den Willen der Gottheit versteckte und die gläubige Dummheit der Völker als erstes Regierungsmittel handhabte. Die Wiederbegründung des Ancien Régime setzte aber nicht nur das Wiedererwachen des religiösen Geistes im allgemeinen, sondern eines spezifisch römisch-katholischen voraus, und diesen in die höhere Gesellschaft sowie in die Litteratur zurückzuführen fühlte sich Chateaubriands Genie berufen.

François René Vicomte de Chateaubriand (geboren 1768 zu Saint-Malo in der Bretagne, gest. 1848 in Paris) vereinigte in sich allen Adel und alle Narrheit der Chevalerie, als deren letzten Vertreter er gelten könnte. Hochherzig war die Art und Weise, in welcher er dem bornierten Bourbonismus gegenüber zur Achtung der Volksrechte mahnte, närrisch dagegen die hyperromantische Emphase, womit er jener Jeanne d'Arc der Legitimität, deren Heldenrolle zu Blaye im Hebammenstuhl so kläglich endigte, seine Dienste zuschwor. Als politischer Schriftsteller und als Staatsmann unklar und unsicher, weil durchaus unstät zwischen der Romantik seines Herzens und den vernünftigen Forderungen seines Kopfes umhergeworfen, ist dagegen der Poet Chateaubriand der von Rousseau und Saint-Pierre inspirierte Vater der jungen Litteratur Frankreichs, weil er, nachdem er als Jüngling die Geschicke der Revolution mit-

geduldet und jenseits des Oceans in den amerikanischen Urwäldern und im Wigwam des Indianers die Poesie der Natur in sich aufgenommen hatte, gegen die herrschende klassisch-atheistische Richtung der Litteratur Frankreichs zuerst mit Bewußtsein die romantisch-christliche setzte. Seine erste nachhaltige litterarische That, wodurch sich die romantische Reaktion gegen den Geist der Revolution entschieden ankündigte, war das Buch Génie du Christianisme ou les beautés de la religion chrétienne (1802), in

Chateaubriand.

welchem Chateaubriand mit genialem Instinkt das Christentum ganz in das Gebiet der Schönheit hinüberspielte und die Religion zu einem Gegenstand des ästhetischen Genusses machte, was freilich die Ohren und Herzen seiner Zeitgenossen gewaltig kitzelte und von der Geistlichkeit, weil ihre Absichten fördernd, mit Wohlgefallen aufgenommen wurde, bei Licht besehen jedoch kaum weniger frivol war als Voltaires Spott.

Die Madonna, die er die zweite Eva nennt, schildert Chateaubriand als das schöne und entzückende Weib, „welches zugleich Mutter und Jungfrau ist, das auf einem Strahlenthrone sitzt, glänzender wie Schnee, von schönen Engeln bedient, während von Harfentönen und himmlischen Stimmen ein beständiges Konzert um sie her erklingt; als das Weib, durch dessen süßen Schoß die Gnade des Herrn herabgekommen, gleichsam als hätte Gott dadurch diese Gnade nur noch schöner machen wollen; als das Weib, welches das bezauberndste

Dogma des Christentums in sich enthält, indem es den Schrecken und Zorn Gottes dadurch sänftigt, daß es die Schönheit zwischen unser Nichts und die göttliche Majestät stellt." — Will man die Zwiespaltigkeit, die Zerklüftung von Chateaubriand, auch in seiner Eigenschaft als Dichter, recht deutlich erkennen, so muß man seinen Geist des Christentums und seinen René zusammenhalten. In jenem rumort — um nicht zu sagen renommiert — der Vollblutromantiker, welcher die Gesellschaft so schnell wie möglich ins Mittelalter zurückstoßen möchte; in diesem schminkt sich der vollendete Skeptizismus des 18. Jahrhunderts mit den Farben der Romantik. René ist der französische Werther, aber ein Werther, von welchem man der chronologischen Unmöglichkeit zum Trotz sagen möchte, er hätte schon den Childe Harold und den Manfred gelesen. Gewiß ist Chateaubriand als Verfasser des René der Tonangeber jener Auszweigung der Neuromantik gewesen, welche etwas später zum Byronismus sich entwickelte und in Deutschland durch Heine und die sogenannten Jungdeutschen, in Frankreich durch Hugo, Musset und Aurore Dudevant, in Rußland durch Puschkin und Lermontow, in Polen durch Mickiewicz, Garczynski und Krasinski vielgestaltige Weiterbildung fand.

Die spezifische Verherrlichung des Christentums setzte Chateaubriand später in seiner epischen Dichtung Les martyrs fort, welche Züge prachtvoller und erhabener wie anmutiger Poesie enthält, ihre Tendenz aber in einer Manier durchführt, die oft nahe daran ist, statt auf das Gemüt auf die Lachmuskeln zu wirken. In René, Atala und Les Natchez verarbeitete Chateaubriand die Eindrücke seines Jugendlebens und seiner transatlantischen Wanderungen, ohne es in diesen an hinreißend schönen Einzelheiten überreichen Romanen zu einer vollständigen Harmonie zwischen Inhalt und Form bringen zu können; er erreichte aber diese Harmonie in dem kleinen Roman Les aventures du dernier Abencerrage, welcher ohne Frage seine reifste und abgerundetste Dichtung, ein wirkliches Kunstwerk ist, eine Elegie auf die untergegangene Ritterwelt im großartigsten Stil, die, ebenso sehr zur Phantasie wie zum Herzen sprechend, wohl geeignet war, zur Wiederbelebung der Romantik in Frankreich bedeutend mitzuwirken.

Sein Leben hat Chateaubriand in seinen hinterlassenen Mémoires d'outre tombe beschrieben, einem Werke, das manchen bedeutsamen Wink zur Geschichte der Zeit des Verfassers enthält, denselben aber auch als den eitelsten der Menschen kennzeichnet.[106])

Viel ernster und gediegener als bei Chateaubriand trat die christliche oder vielmehr die katholische Reaktion in den Schriften seiner Zeitgenossen Louis Gabriel de Bonald (geb. 1762) und Joseph de Maistre (1753—1821) hervor; der letztere ist durch seine geistvoll dargelegten hierarchischen Ansichten (Du Pape) ein Hauptführer des Ultramontanismus geworden.

Die Christlichkeit Chateaubriands setzte sich lyrisch fort in Alphonse de Lamartine (1790—1869), der gleich jenem eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternahm und beschrieb, durch seine Erstlingswerke (Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques, Harmonies poétiques et religieuses) der Lieblingsdichter der feinen Welt während der Restauration wurde und durch seine Art, von Gott, von Menschen und von Natur zu singen und zu sagen, den durch Chateaubriand angeregten litterarischen Umschwung förderte. Lamartines Ideenkreis ist klein und ordinär, einzelne Genieblitze ausgenommen; solche offenbaren sich namentlich in den beiden Gedichten L'Enthousiasme und Désespoir, wo die Auffassung ebenso originell ist wie die Durchführung meisterhaft. Der Anfang der letztgenannten klingt wahrhaft erhaben:

„Lorsque du Créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
Des germes du chaos,
De son œuvre imparfaite il détourna sa face,
Et, d'un pied dédaigneux le lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos.
Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;
Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
Tu n'es rien devant moi.
Roule au gré du hasard dans les déserts du vide;
Qu'à jamais loin de moi le destin soit ton guide
Et le malheur ton roi!
Il dit. — Comme un vautour qui plonge sur la proie,
Le malheur, à ces mots, pousse, en signe de joie,
Un long gémissement;
Et, pressant l'univers dans sa serre cruelle,
Embrasse pour jamais de sa rage éternelle
L'éternel aliment."

Lamartine weiß aber auch das Ordinärste, den plattesten Katechismusgedanken sehr schön auszudrücken, der Hauch süßer Melancholie, welcher aus seinen Naturschilderungen weht, ist ganz geeignet, junge Gemüter zu entzücken, und die Kraft seiner Rhetorik vermag sogar ältere zu blenden, so z. B. wenn er in dem rhetorischen Prunkstück Buonaparte Napoleon folgendermaßen apostrophiert:

„Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure:
Rien d'humain ne battait sous ton épaisse armure;
Sans haine et sans amour, tu vivais pour penser.
Comme l'aigle régnant dans un ciel solitaire,
Tu n'avais qu'un regard pour mesurer la terre,
Et des serres pour l'embrasser.
S'élancer d'un seul bond au char de la victoire,
Foudroyer l'univers des splendeurs de ta gloire,
Fouler d'un même pied des tribuns et des rois;
Forger un joug trempé dans l'amour et la haine,
Et faire frissonner sous le frein qui l'enchaîne
Un peuple échappé de ses lois!
Être d'un siècle entier la pensée et la vie,
Émousser le poignard, décourager l'envie;
Ébranler, raffermir l'univers incertain,
Aux sinistres clartés de ta foudre qui gronde
Vingt fois contre les dieux, jouer le sort du monde,
Quel rêve!!! et ce fut ton destin!" etc.

Das Gleiche gilt auch von seinen größeren episch-didaktisch-lyrischen Dichtungen Jocelyn und La chute d'un ange, die mehr breit als groß sind, allein durch Einzelheiten anziehen, wie z. B. durch die herzige Beschreibung, die Jocelyn von seinem Aufenthalt in dem abgelegenen Alpendörfchen entwirft. Zu wahrhaft nationaler Bedeutung ist Lamartine erst gelangt durch sein Buch über die französische Revolution (Histoire des Girondins, 1846). Hier hat er sich von seinem juvenilen Royalismus und seiner

anempfundenen Christlichkeit völlig losgemacht; aber leider nur, um in diesem mit dem ganzen Aufwand bestechender Rhetorik geschriebenen historischen Roman — denn mehr sind die Lamartineschen Girondisten nicht — der gewaltsamsten Anempfindung entgegengesetzter Extreme zu verfallen. Seine künstliche revolutionäre Erhitzung ging so weit, daß er nicht anstand, alle die abgestandenen Revolutionsmythen wieder aufzufrischen und die Schreckenszeit vollständig zu glorifizieren oder, wie das der alte Chateaubriand beißend treffend bezeichnete, „die Guillotine zu vergolden". Bemerkenswert ist noch der sentimental-kosmopolitische Zug, welcher in dem Mischmasch von Lamartineschen Unklarheiten sich bemerkbar macht. Es klingt ganz seltsam, wenn ein Franzose den Völkern zuruft:

„Nations, mot pompeux pour dire barbarie,
L'amour s'arrête-t-il où s'arrêtent vos pas?
Déchirez ces drapeaux! une autre voix vous crie:
L'égoïsme et la haine ont seuls une patrie,
La fraternité n'en a pas!"

Lamartines lyrische Politik hat bekanntlich zu der unglückseligen Wendung der Revolution von 1848 sehr viel beigetragen. Aus dem momentan Angebeteten Frankreichs wurde er nachmals zu einem beharrlichen Anbettler Frankreichs. Seine spätere litterarische Thätigkeit war trotz ihrer Fruchtbarkeit gleich Null.[107])

Lamartine.

Während Lamartines Lyrik sich schon stark von Chateaubriandscher und Byronscher Romantik in der Art beeinflußt zeigt, daß sie die Naturlaute derselben zur Salonfähigkeit dämpft, lehnte sich die Dramatik von Casimir Delavigne (1794—1846) und von Alexandre Soumet (geb. 1788) noch entschieden an die Pseudoklassik an, obgleich auch diese Poeten den Einflüssen der neuen litterarischen Bewegung sich nicht ganz zu entziehen vermochten. Der begabtere von beiden war Delavigne, der im Trauerspiel (Les Vêpres Siciliennes, Les enfants d'Edouard u. a.) wie im Lustspiel (L'école des vieillards u. a.) Erfolge hatte und durch die nationale Gesinnung der politisch-satirischen Lyrik seiner Messéniennes berühmt wurde, ohne indessen weder hüben noch drüben mehr als ein biegsames, wohlgeglättetes Formtalent zu erweisen.

Lamartine und Delavigne repräsentierten die Poesie in den Salons der Restauration, Pierre Jean Béranger (geb. den 19. August 1780, gest. am 16. Juli

1857 in Paris) dagegen, der große Chansonnier, Frankreichs populärster Dichter, führte die Muse aus den exklusiven Kreisen der Vornehmen, Reichen und Gelehrten heraus und mitten unter das Volk, aus dessen Reihen er hervorgegangen:

„Ma muse et moi portons pour devise:
Je suis du peuple ainsi que mes amours“;

dem er sein Leben lang unverbrüchlich treu geblieben und dessen unabhängiger Sprecher und Tröster zu sein er allen Verlockungen zu Macht und Glanz vorzog.

„Non, mes amis, non, je ne veux rien être.
Semez ailleurs places, titres et croix.
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître,
Oiseau craintif, je fuis la glu des rois.
Que me faut-il? maîtresse à fine taille,
Petit repas et joyeux entretien.
De mon berceau près de bénir la paille,
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien!“ etc.

Béranger. Aus Bérangers sämtlichen Werken, übersetzt von L. Seeger.

Seine Stellung gegenüber der konventionellen akademischen Dichterei wird ganz gut durch folgende Anekdote bezeichnet: — Un académicien-poète à qui Béranger, encore inconnu, parlait un jour de ses idylles et du soin qu'il y prenait de nommer chaque objet par son nom et sans le secours de la fable, lui objectait: „Mais la mer, par exemple, la mer, comment direz-vous?“ — „Je dirai tout simplement la mer.“ — „Eh quoi? Neptune, Téthys, Amphitrite, Nérée, de gaîté de cœur vous retranchez tout cela?“ — „Tout cela.“

Bérangers Chanson ist das liebgewordene Franzosentum mit allen seinen Glanzseiten und Schwächen, und da sich die Franzosen sogar in ihren Schwächen noch liebenswürdig zu geben wissen, so ist das Bérangersche Lied auch noch da liebenswürdig, wo es diese Schwächen widerspiegelt, und selbst noch da graziös, wo es sehr nahe an das Gebiet der Zote streift. Bérangers volkstümliche Leier war reich besaitet: die epikuräische Philosophie des 18. Jahrhunderts (Le Dieu des bonnes gens u. a.), die Freiheitsbegeisterung der Revolution (La Déesse, Le vieux sergent u. a.), der kriegerische

Napoleon-Enthusiasmus (Les deux grenadiers, Le souvenir du peuple), der liberale Spott auf die versuchte Wiederherstellung des Ancien Régime (Le marquis de Carabas, Les missionnaires, Nabuchodonosor u. a. m.), die wahre Teilnahme an der Befreiung und Beglückung der Völker (La sainte alliance des peuples, Hâtons-nous! u. a.), die gesellige Heiterkeit und der Weinscherz (Ma république u. a. v.), Liebeslust und Leid (Qu'elle est jolie! La vertu de Lisette u. a. v.), die humoristische Begnügung und Zufriedenheit (Le roi d'Yvetot, Roger Bontemps), der freie, gesunde Spaß (Mon curé, Le sénateur), das faunische Schmunzeln (Le vieux célibataire), endlich die ganze Wucht der Not, die ganze Bitterkeit der Sklaverei, welche auf den Armen und Unterdrückten lastet (Jeanne la Rousse, Le vieux vagabond, La pauvre femme) — dieses alles spricht, jubelt, kichert, lacht, grollt und weint aus Bérangers Chansons mit einer Innigkeit und Wahrheit, Anmut und Kraft, welche deutlich fühlen lassen, daß in dieser Poesie wirklich das Volksherz klopft.

Doch muß angemerkt werden, daß der Pulsschlag dieses Herzens durch den allbeliebten Chansonnier nicht immer in gesunder und heilsamer Weise angeregt und aufgeregt worden ist. Ja, es dürfte kaum einer Entschuldigung bedürfen, wenn ich sage, daß Frankreichs nationalster Dichter zugleich ein nationales Unglück gewesen sei. In Wahrheit, er ist das gewesen und zwar in seiner Eigenschaft als Hauptschöpfer der napoleonischen Mythologie und als Hauptmacher der Vermythisierung und Vergötterung Napoleons. Er vorzüglich hat durch seine napoleonischen Chansons den Napoleonkult der Volksphantasie eingeschmeichelt, welcher unheilvolle Napoleonkult dem Bonapartismus wieder auf die Beine half. Allerdings hatte Béranger nur bonapartisiert, um dem Bourbonismus liberale Opposition zu machen. Allein hier zeigte es sich recht deutlich, daß man den Teufel nicht durch Belzebub soll austreiben wollen und daß der Zweck keineswegs alle Mittel heiligen kann. Es ist dem großen Chansonnier also nur recht geschehen, wenn er zur Strafe für seine Verherrlichung und Popularisierung Napoleons I. noch Napoleon III. erleben mußte, und wenn schließlich sein Leichenbegängnis zu einer beschimpfenden Polizeiposse gemacht wurde.

Der Dichter selbst hat sich in seiner Vorrede zu der vorletzten Sammlung seiner Chansons über seine Wirksamkeit auf eine Art ausgesprochen, die ihn und seine Poesie schön und gut charakterisiert. „Vor allem," sagt er, „muß ich bekennen, daß ich die Vorwürfe wohl begreife, welche mehrere meiner Lieder mir haben zuziehen müssen von seiten strenger Gemüter, welche niemand zu vergeben geneigt sind, nicht einmal einem Buche, das schlechterdings nicht darauf Anspruch macht, zur Erziehung von Jüngferchen dienlich zu sein. Ich will nur eins sagen, wenn nicht zur Verteidigung, so doch zur Entschuldigung: die getadelten Lieder, tolle Eingebungen der Jugend und Rückfälle in dieselbe, gaben für die ernsten und politischen Gedichte sehr nützliche Begleiter ab, und ich möchte fast glauben, daß ohne Beihilfe der ersteren die letzteren nicht so weit durchgedrungen wären, weder so tief hinab, noch so hoch hinauf; über das letzte Wort mögen sich die Salontugenden immerhin ärgern. Einige meiner Lieder — die armen Dinger! — sind als gottlos verschrieen und behandelt worden von seiten der königlichen Prokuratoren, Staatsanwälte und ihrer Substituten, lauter Leute, die sehr fromm sind — während der Gerichtssitzung. Ich kann in dieser Beziehung nur sagen, was schon hundertmal gesagt wurde. Wenn, wie es in unseren Tagen geschieht, die Religion sich als politisches Werkzeug gebrauchen läßt, so stellt sie sich der Mißachtung ihres geheiligten Charakters bloß; die Tolerantesten werden für sie intolerant, die Gläubigen, welche zuweilen etwas anderes glauben, als sie lehrt, bringen Repressalien übend oft bis in ihr

Allerheiligstes. Ich, der ich zu diesen Gläubigen gehöre, habe dessen nie mich unterfangen und gebe mich damit zufrieden, die Livree des Katholizismus lächerlich zu machen. Ist das Gottlosigkeit? Noch muß ich einer großen Anzahl von Liedern erwähnen, die meine innersten Herzensgedanken oder die Launen eines vagabondierenden Geistes wiedergeben: es sind meine Lieblingslieder. Das ist alles, was ich zu ihren Gunsten öffentlich sagen will, und nur das möchte ich noch beifügen, daß auch diese Chansons, die Mannigfaltigkeit meiner Sammlungen vermehrend, für den Erfolg meiner politischen Gesänge nicht unnütz gewesen sind. Die letzteren betreffend, so haben sie, wollte man auch nur den entschiedensten Gegnern der fünfzehn Jahre hindurch von mir verteidigten Grundsätze glauben, einen gewaltigen Einfluß auf die Massen ausgeübt, auf den einzigen Hebel also, der von jetzt an noch große Dinge möglich macht. Die Ehre dieses Einflusses habe ich mir zur Zeit des Triumphes nicht zugeeignet; mein Mut verschwand vor dem Siegesgeschrei. Heute wage ich denn meinen Teil an dem Triumph von 1830 in Anspruch zu nehmen; mein Abschiedslied (Adieu, chansons!) leidet an dieser Regung der politischen Eitelkeit, ohne Zweifel hervorgerufen durch die Schmeicheleien, mit denen eine enthusiastische Jugend mich überhäuft hat und noch überhäuft. In der Voraussicht, daß die Chansons und der Chansonnier bald der Vergessenheit anheimfallen, ist es eine Grabschrift, die ich für unser gemeinschaftliches Grab geschrieben habe."[108])

Hier müssen wir dem bescheidenen Dichter widersprechen. Keine Grabschrift, sondern ein unsterbliches Denkmal des Ruhmes ist das Lied, auf welches er anspielt. Man höre nur folgende Verse, die um so ergreifender sind, als sie die wahrste Selbstkritik enthalten:

„Bénis ton sort. Par toi la poésie
A d'un grand peuple ému les derniers rangs.
Le chant qui vole à l'oreille saisie,
Souffla ces vers même aux plus ignorants.
Vos orateurs parlent à qui sait lire:
Toi, conspirant tout haut contre les rois,
Tu marias, pour ameuter les voix,
Des airs de vielle aux accents de la lyre.
Tes traits aigus lancés au trône même,
En retombant aussitôt ramassés,
De près, de loin, par le peuple qui t'aime,
Volaient en chœur jusqu'au but relancés.

Puis quand ce trône ose brandir son foudre,
De vieux fusils l'abattent en trois jours.
Pour tous les coups tirés dans son velours,
Combien ta muse a fabriqué de poudre!
Ta part est belle à ces grandes journées,
Où du butin tu détournas les yeux.
Leur souvenir, couronnant tes années,
Te suffira, si tu sais être vieux.
Aux jeunes gens racontes-en l'histoire:
Guide leur nef; instruis-les de l'écueil;
Et de la France, un jour, font-ils l'orgueil,
Va réchauffer ta vieillesse à leur gloire."

Neben Béranger ist besonders M. A. M. Désaugiers als Chansonnier zu nennen. Eine Art Béranger in Prosa war der geistvolle Pamphletist Paul Louis Courier (1773—1825), dessen schlagfertige Flugschriften der Restauration nicht minder gefährlich wurden, als sie nach rechts und links eine freiere Bewegung der Litteratur anregten. Couriers Gebaren erinnerte an den Demokratismus eines antiken Republikaners; ein anderer berühmter Publizist der damaligen Oppositionspartei dagegen stellte in seinem Leben und in seinen Werken die Idee des Konstitutionalismus, der liberalen Bourgeoisie dar. Ich meine Benjamin Constant de Rebecque (1767 bis 1830), der sich auch als Novellist versuchte (Adolphe) und nicht nur ein konstitutioneller Eiertanzkünstler, sondern auch ein Virtuose des Windfahnentums gewesen ist. Höchst vorteilhaft für den Liberalismus erwies sich der Kampf in Versen, welchen die beiden Poeten Barthélemy (geb. 1796) und Méry (geb. 1794) gemeinschaftlich

gegen die Restauration führten (La Villéliade, La Corbiéréide, La Peyronnéide etc.), in welchem Kampfe sie auch den Napoleonkultus, dem sie in ihrem historischen Epos Napoléon en Egypte und in dem Gedichte Le fils de l'homme huldigten, als wirksames Motiv verflochten. Bald nach der Julierevolution liehen sie dem Mißmut der getäuschten Freiheitsfreunde ihre Stimme (La Dupinade, ou la révolution dupée). Weit durchschlagender jedoch that dies der Satiriker Auguste Barbier (1805—1882), der seine energischen Strafgedichte unter dem einfachen Titel Iambes sammelte. In seinem Gedicht Das Jägerrecht (la curée), welches an konzentriertem Zorn und lakonischer Kraft in der modernen Litteratur kaum seinesgleichen hat, geißelte er die Stellenjäger, welche das französische Volk um die Resultate der Julirevolution betrogen, damit sie ihren schmählichen Anteil an der vom Volk erjagten Beute einsacken könnten, und unterwarf dann in der Satire Popularité und anderen das ganze Gebiet der politischen und sozialen Korruption einer ätzenden Kritik. Ein Jahr später trat er mit der nämlichen Energie, womit er den falschen Liberalismus entlarvt hatte, gegen die Vergötterung Napoleons auf in dem Gedicht L'idole, in welchem er den Halbgott der Franzosen in ganz eigentümlicher Beleuchtung zeigt.[109])

Die bald genug zu Tage getretenen Skandale der Louis Philippschen Geldwirtschaft bewiesen, wie wahr Barbier gesprochen, als er nach der Julirevolution von Paris sagte:

„Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courans de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de porte en porte et d'étage en étage
Gueusant quelque bout de galons;
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin des guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d'expirer."

Sehr schön ist in L'idole besonders die Stelle, wo die Vergleichung des revolutionären Frankreichs mit einem ungezähmten Roß und Napoleons, als des despotischen Bändigers desselben, durchgeführt wird:

„O Corse! à cheveux plats, que ta France était belle
Au grand soleil de messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle,
Sans frein d'acier ni rênes d'or;" etc.

In seinen späteren Tendenzdichtungen (Il Pianto und Lazare), welche italienische und englische Zustände behandeln, vermochte er sich zu der in den Jamben bewiesenen Kraft nicht mehr zu erheben. Eine zwar weniger markierte, aber kaum weniger eigentümliche Stellung als Barbier, obzwar auf einem anderen Gebiete der Dichtung, nimmt A. B. Brizeux (1816—1859) ein. Denn auch er hielt sich seitwärts vom lauten Litteraturmarkt und trat gegen die Zeittendenzen in Opposition; nur äußerte sich diese in seinen Gedichten nicht strafend und spottend wie bei Barbier, sondern elegisch und idyllisch. Eine ähnliche einsame Stellung wie Barbier und Brizeux hatte in der Litteratur Claude Tillier (1801—1844), welcher einen der wenigen guten humoristischen Romane schrieb (Mon oncle Benjamin), die auf französischem Boden gewachsen sind.

Noch vor der politischen Revolution von 1830 hatte sich die litterarische in Frankreich vollzogen. Der von Chateaubriand gegebene Anstoß hatte mächtig gewirkt, und die volkstümliche Lyrik Bérangers ihrerseits viel dazu beigetragen, die steife Klassik in Mißkredit zu bringen. Die drangvolle Jugend dürstete, wie im staatlichen, so auch im litterarischen Leben nach Reformen, und sämtliche bei Chateaubriand genannte Autoren hatten mehr oder weniger auf die Geltendmachung eines neuen Prinzips hingearbeitet. Die Bekanntschaft mit der englischen und deutschen Litteratur, welche jetzt von talentvollen Männern vermittelt wurde, war ganz geeignet, den Franzosen Zweifel an der kanonischen Geltung ihrer Klassik beizubringen, und die einfältige Art, womit die Anhänger der klassischen Schule gegenüber den Romantikern — unter dieser Bezeichnung wurden die Parteigänger der aus mittelalterlicher Romantik, aus Shakespeare, Scott und Byron, aus Schiller und leider auch aus Callot-Hoffmann abstrahierten Kunsttheorien zusammengefaßt — ihre Sache führten, war nur den Gegnern förderlich. Was einmal lächerlich geworden, war bekanntlich bis zur Zeit Louis Napoleons in Frankreich verloren; geradezu lächerlich aber machten sich die Klassiker dadurch, daß einer der ihrigen, Baour-Lormian, Karl den Zehnten in einer Bittschrift förmlich anging, die Klassik gegen die Romantik in Schutz zu nehmen. Raynouard, Roquefort und andere hatten die lange verschollenen Schätze der altfranzösischen Litteratur wieder aufgegraben und ihre Landsleute mit diesen Produkten der Romantik bekannt gemacht, feinsinnige Kritiker und Litterarhistoriker, wie Villemain, Saint-Marc Girardin, J. J. Ampère, Sainte-Beuve, Edgar Quinet, Gustave Planche, X. Marmier, Edouard Lerminier und Philarète Chasles wiesen teils die Einseitigkeiten des klassischen Systems nach, teils lieferten sie durch Hinzeigung auf die italienische, spanische, englische und deutsche Litteratur eine weitgreifende Beurteilung der nüchternen Verständigkeit der französischen Bildung und Litteratur, welche, so von verschiedenen Seiten her aus dem gewohnten Schlendrian aufgerüttelt, während der ziemlich windstillen Periode der Restauration Zeit hatte, sich mit frischen, fremden und einheimischen Elementen zu befruchten.

Die litterarische Manifestation dieser Elemente war die neuromantische Schule der Franzosen, welche zwar einerseits in dem politischen Liberalismus ihrer Entstehungsperiode ein heilsames Gegengewicht gegen den politischen und religiösen Obskurantismus fand, der, wie wir bei Deutschland sehen werden, dem romantischen Prinzip notwendig anklebte, andererseits aber vermöge der Maßlosigkeit des französischen Charakters vielfach in Monstrosität und Absurdität sich verrannte und es an Mißgriffen aller Art, wozu besonders die Nachahmung schlechter oder mißverstandener Muster gehörte, nicht fehlen ließ. Das Feldgeschrei der Neuromantiker war: Abwerfung der herkömmlichen Fesseln in Gedanken, Sprache und Ausdruck! Die Diktion der romantischen Schule — um deren Heranbildung insbesondere der vielseitige Dichter und Gelehrte Charles Nodier (1783—1845), der Verfasser romantisch angehauchter Novellen und Balladen (Stella, Le peintre de Saltzbourg, Jean Sbogar, Thérèse Aubert, Smarra, Trilby, Contes et Ballades etc.), der eifrige Erneuerer alter Poeten, große Verdienste hatte — ist kühn, blumig, gewagt, bilderreich und nicht angefressen von dem kühlen Skeptizismus und dem blassen Esprit der alten Schule. Kulturgeschichtlich wertvoll sind Nodiers „Souvenirs, Portraits, Episodes de la révolution et de l'empire“. In der Metrik vollendete die Romantik die schon von A. Chénier versuchte Emanzi-

vation von der Monotonie des Boileauschen Alexandriners, wagte neue Strophenbildungen und liebte volltönende Reime. In der Behandlung ihrer Stoffe strebte sie nach Originalität; die Pathologie der menschlichen Seele war ihr ergiebigstes Feld, die Äußerungen der Leidenschaft — leider oft vorzugsweise die häßlichsten Äußerungen — waren ihre Freude.

Victor Maria Hugo (geb. 1802 zu Besançon, gest. 1885 zu Paris), der als das Haupt der romantischen Schule in Theorie und Praxis anerkannt ist, bezeichnete den veränderten Geschmack in Poesie und Kunst ganz richtig mit den Worten: „Diese Revolution in allen Künsten ist nur eine allgemeine Rückkehr zu der Natur und Wahrheit, sie ist die Ausrottung des falschen Geschmackes, der seit beinahe drei Jahrhunderten dadurch, daß er an die Stelle aller Realitäten unaufhörlich konventionelle Willkür setzte, so viel gute Köpfe verdorben hat. Das neue Zeitalter hat den klassischen Lappen, den philosophischen Lumpen und das mythologische Flittergold entschieden abgestreift.“ Gut; aber leider kam durch die Romantik eine Masse anderer Lappen, Lumpen und Flitter aufs Tapet. Hugo selbst war nun ein Mann von Genie, ein Poet jeder Zoll; aber es mangelte ihm wie als Mensch — aus einem fanatischen Bourbonisten wurde er ein enthusiastischer Bonapartist, dann ein Liberaler à la Julirevolution, hierauf Pair von Frankreich durch Louis Philipps Gnade, nach der Februarrevolution leidenschaftlicher Republikaner und zuletzt (1870) sozialistischer Zweidrittelsnarr — so auch als Künstler durchaus an Charakter und Einheit. Er war ein unklarer Kopf, ein zerklüftetes, zweiseitiges Naturell, was sich auch in seinen Dichtungen störend fühlbar machte. Er selbst hat den Mangel prinzipieller Einheit an der neuen Schule theoretisch anerkannt, indem er sagte: „Zwei Parteien haben sich in dem Schoße der neueren Litteratur gebildet, welche die doppelte Lage vorstellen, in der unsere politischen Unglücksfälle die Geister wechselseitig hinterlassen haben: die Ergebung und die Ver-

Victor Hugo.

zweiflung. Beide erkannten das an, was eine spottende Philosophie geleugnet hatte, die Ewigkeit Gottes, die Unsterblichkeit der Seele, die ursprünglichen Wahrheiten und die geoffenbarten Wahrheiten, aber die eine, um anzubeten, die andere, um anzufluchen; die eine sieht alles von der Höhe des Himmels an, die andere aus der Tiefe der Hölle; die eine setzt an die Wiege des Menschen einen Engel, den er am Kopfkissen seines Sterbebettes wiederfindet, die andere umgiebt seine Schritte mit Dämonen, Gespenstern und unheilbringenden Erscheinungen." Diesen Zwiespalt, diese Zweiseitigkeit der neufranzösischen Romantik brachte Hugo sodann auch in der Praxis durch seine zahlreichen Dichtungen zur Anschauung.

Lyrik: Odes et Ballades, Les Orientales, Les feuilles d'automne, Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres, Les contemplations, L'art d'être grand-père, Les quatre vents d'esprit. — Romane: Han d'Islande, Bug-Jargal, Le dernier jour d'un condamné, Notre-Dame de Paris, Les misérables, Les travailleurs de la mer, L'homme qui rit, Quatre-vingt-treize. — Dramen: Cromwell, Hernani, Marion Delorme, Le roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, Ruy Blas, Les Burgraves, Torquémada. — Satiren: Napoléon le petit, Les châtiments, Le pape, La pitié suprême, L'âne. — Epen: La légende des siècles, L'année terrible. — Vermischte Schriften: Littérature et Philosophie, William Shakespeare, Histoire d'un crime. — Reisewerk: Le Rhin. — Œuvres complètes, 40 vols. 1878—1882. Der Nachlaß in Œuvres posthumes ist mehr das, was man pathologisch Nachlaß der Natur zu nennen pflegt.[110])

In seiner Lyrik kehrt er sich vorzugsweise der Bejahung, der Lichtseite zu, wogegen seine Romane und Dramen die Hinneigung zur Verneinung, zur Nachtseite charakterisiert. Hugos eigentliche Bedeutung und Größe als Dichter beruht auf seinen lyrischen Werken. Nachdem er in seinen Oden den rhetorischen Pomp jugendlichen Eifers entfaltet, in seinen Balladen Anklänge mittelalterlicher Romantik widergetönt, in den Orientalen glanzvolle Schildereien von fremden Gegenden, Menschen und Vorfällen entworfen hatte, kehrte er, der Äußerlichkeiten einer bestechenden, aber oft seelenlosen Phantastik und einer zwar bewundernswerten, aber oft hohlen, verskünstlerischen Virtuosität sich entschlagend, in den Herbstblättern, den Dämmerungsgesängen, den Inneren Stimmen, den Strahlen und Schatten, den Betrachtungen und zuletzt noch in den freilich sehr redseligen Großvater-Gedichten mehr bei sich selbst ein und vereinigte bald wunderbar innige, zarte und zärtliche, bald in unwiderstehlicher Begeisterung prachtvoll auftönende Akkorde, die von den poetischen Anschauungen, Eindrücken und Stimmungen des Naturlebens, des Herzenslebens, des Familienlebens, der Kinderwelt, des Menschenlebens im allgemeinen und besonderen auf einer klangvollen Lyra angeschlagen wurden, zu einer Harmonie, die nur selten von einem Mißton gestört wird und in der That dem Wohllaut eines reichen Glockengeläutes gleicht, womit Hugo seine Lyrik in einem ihrer schönsten Stücke selbst verglichen hat.

— — — — — — — „La cloche et mon âme,
Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les réclame,
Les touche l'une et l'autre et leur dise: Chantez!
Soudain, par toute voie et tous les côtés,
De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,
A travers leur surface, à travers leurs souillures,

Et la cendre et la rouille, amas injurieux,
Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux!
Ce sera l'hosanna de toute créature!
Oui, ce qui sortira, par sanglots, par éclairs,
Comme l'eau du glacier, comme le vent des mers,
Comme le jour à flots des urnes de l'aurore,
Ce qu'on verra jaillir et puis jaillir encore
Du clocher, toujours droit, du front toujours debout,
Ce sera l'harmonie immense qui dit tout!
Tous les soupirs, en chœur, les élans de la foule;
Le cri de ce qui monte et de ce qui s'écroule;
Le discours de chaque homme à chaque passion;
L'adieu qu'en s'en allant chante l'illusion;
L'espoir éteint; la barque échouée à la grève,
La femme qui regrette et la vierge qui rêve;
La vertu qui se fait de ce que le malheur
A de plus douloureux, hélas! et de meilleur;
L'autel enveloppé d'encens et de fidèles;
Les mères retenant les enfants auprès d'elles;
La nuit qui chaque soir fait taire l'univers
Et ne laisse ici-bas la parole qu'aux mers;
Les couchants flamboyants; les aubes étoilées;
Les heures de soleil et de lune mêlées;
Et les monts et les flots proclamant à la fois
Ce grand nom qu'on retrouve au fond de toute voix;
Et l'hymne inexpliqué qui, parmi des bruits d'ailes,
Va de l'aire de l'aigle au nid des hirondelles;
Et ce cercle dont l'homme a sitôt fait le tour,
L'innocence, la foi, la prière et l'amour!
Et l'éternel reflet de lumière et de flamme
Que l'âme verse au monde et que Dieu verse à l'âme!"

Hugos erste Romane: Han von Island und Bug-Jargal sind krasse Höllenbreugheleien; im erstgenannten steigert sich der hyperromantische Aberwitz bis zur Menschenfresserei. Der letzte Tag eines Verurteilten giebt eine ergreifende Schilderung der psychischen Folterqualen, welche ein Mensch empfindet, der durch das Richtbeil zu sterben bestimmt ist; das Skalpell, womit der Dichter in der Seele des unglücklichen Mannes wühlt, foltert aber zugleich auch den Leser, und von einer ästhetischen Wirkung kann keine Rede sein. Notre Dame de Paris dagegen ist ein historischer Roman von höchstem Werte, ungeachtet vieler Auswüchse, die so häßlich sind wie der Buckel des Quasimodo. Hugo hat in diesem Buche nicht nur das Leben des Mittelalters höchst glücklich wiedererweckt (ich erinnere nur an die köstbaren Volksscenen), sondern er hat auch die Idee des Mittelalters, in der Kathedrale verkörpert, künstlerisch erfaßt und in dem hereinbrechenden Konflikt mit der Idee der neuen Zeit zur Anschauung gebracht. Nach dem 2. Dezember 1851, gegen welchen er einen ehrenwerten Widerstand versuchte und dessen Schandgeschichte er später geschrieben hat, ins Exil getrieben, unternahm er es, die Anschauungen, Hoffnungen, Enttäuschungen und Erbitterungen der französischen Sozialdemokraten in vier großen Romangemälden, die er Die Elenden (Les misérables), Die Meeresarbeiter (Les travailleurs de

1830

Quand elle prie, un ange est debout auprès d'elle,
Caressant ses cheveux des plumes de son aile,
En essuyant les pleurs dont son œil est terni,
Venu pour l'écouter sans que l'enfant l'appelle,
Esprit qui tient le livre où l'innocente épèle,
Et qui, pour remonter, attend qu'elle ait fini.

1877

Elle fait au milieu du jour son petit somme ;
Car l'enfant a besoin du rêve plus que l'homme ;
Cette terre est si laide alors qu'on vient du ciel !
L'enfant cherche à revoir Chérubin, Ariel,

Autographen Viktor Hugos von 1830 und 1877 nach Pagès, Poètes français.

la mer), 1793 (Quatre-vingt-treize) und Der lachende Mann (L'homme qui rit) betitelte, allseitig künstlerisch zu gestalten, aber ohne dabei die plastische Kraft von Notre-Dame noch einmal erreichen zu können. Einiges, vieles sogar in diesen Romanen ist allerdings so, daß man erkennt, ein Mann von Genius habe es geschrieben; anderes aber ganz verzwickt, um nicht zu sagen verrückt. Die Marotte der französischen Romantiker, Verbrecher und Galeerensträflinge zu Helden hinaufzuidealisieren, kehrt auch hier wieder. Den Hauptkampf mit den Klassikern kämpfte Hugo als Dramatiker, als welcher er durch den Beifall, den sein Hernani, der 1830 zum erstenmal über die Bühne des Theatre Français ging, errang, den Sieg davontrug, wie er später auch die letzte Burg der Klassik, die Akademie, für die Romantiker erstürmte. In seinen Dramen, von Cromwell herab bis zu den Burggrafen, diesem tollen Machwerk ohne Sinn und Verstand, spricht Hugo den Gesetzen der Schönheit förmlich Hohn und sucht, im Gegensatze zu der geschleckten Korrektheit der Klassik, die kein Ding bei seinem Namen nannte und den unmittelbaren Ausdruck der Empfindungen mit stereotypen Formeln kastrierte, die Poesie und das dramatische Leben nicht etwa bloß in der Mißachtung der drei Einheiten und anderer pseudoklassischer Konvenienzen, sondern und zwar mit Vorliebe in Verhältnissen und Situationen, die oft genug Sitte und Anstand verletzen, in allerlei Greueln und Unnatur. Als Hugo endlich im Jahre 1841 in die Akademie eingeführt wurde, sagte Salvandy in seiner Begrüßungsrede zu ihm: „Vous avez introduit l'art scénique (l'arsénique) dans notre littérature“ — einer der boshaftesten, aber auch gerechtesten aller Calembourgs, die je gemacht wurden. In den Schauspielen begegnet uns fast immer ein personifiziertes diabolisches Prinzip, herzlos, sarkastisch, finster wirkend, welches die Hauptpersonen ins Verderben hinabzieht, und dieses Hinabziehen geschieht meist in kindischer Weise durch diverse Maschinerien, Geheimtreppen, Fallthüren und dergleichen, während man die echte Schicksalsidee, die ethische Notwendigkeit, vermißt. Ich will hier nicht wiederholen, was Börne seinerzeit über die Tragödie Der König belustigt sich gesagt hat, aber es läuft auf das Angeführte hinaus; ebenso tritt uns in Marion Delorme die tragische Willkür und der „rote Mann“ entgegen, in Hernani tötet ein unnatürlich gesteigerter Begriff von Ehre — kurz, es sind rechte dii ex machina, welche in Hugos Tragödien regieren, und der Zufall spielt darin seine anmaßliche Rolle. Wo aber statt der verkünstelten Handlung der schöne Fehler lyrischer Ergüsse eintritt, da erweist sich der Dichter oft erhaben und immer bedeutend. In seinen satirischen Auslassungen, wovon die eine (Napoléon le petit) in Prosa, die andere (Les châtiments) in Versen geschrieben ist, verliert Hugo nicht selten die künstlerische Herrschaft über seine Entrüstung. Aber man muß auch sagen, daß diese fulminanten Ergüsse mitunter eine wunderbar ergreifende Erhabenheit des Zornes und der Trauer erreichen und ihrem Schöpfer den Ehrentitel eines Juvenal des zweiten Empire unbedingt sichern. Zu den schlagend witzigsten der Châtiments gehört wohl das Chanson (liv. V, 2):

„Un jour Dieu sur la table
Jouait avec le diable
Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte,
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince,
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable,
Les gagna tous les deux.

Prends! cria Dieu le père.
Tu ne sauras qu'en faire!
Le diable dit: Erreur!
Et, ricanant sous cape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur.“

Die spätere satirische Dichtung Der Papst kommt den früheren bei weitem nicht nahe. Hugos Weltlegende (La légende des siècles) ist ein durch glänzende Einzelheiten anziehender Versuch, die Weltgeschichte zu einem Epos zu gestalten oder, wie sich der Dichter in der Vorrede ausdrückt, „die Menschheit zu schildern in einem cyklischen Werke, sie zu malen in einer Reihe von Bildern in allen ihren Beziehungen, unter dem Gesichtspunkte der Geschichte, der Sage, der Philosophie, der Religion, der Wissenschaft, welche Momente sich alle zusammenfassen in einer unendlichen Bewegung aufwärts zum Licht.“ Was das Wut-, Schimpf- und Revanche-Epos L'année terrible betrifft, so ist es, etliche gute Einfälle und einige Glanzphrasen ausgenommen, nur ein Schaufenster, in welchem die von den deutschen Siegen bis ins Herz getroffene französische Nationaleitelkeit Hugoschen Bombast in der groteskesten Zusammenhäufung ausgestellt hat. In der Geschichte des 2. Dezembers (Histoire d'un crime) sind manche Aufhellungslichter in die Nacht jenes Frevels hineingestellt: hätte Hugos Eitelkeit es nur unterlassen können, seine eigene liebwerte Person zum überall sich vordrängenden Mittelpunkt der Darstellung zu machen. Das wirkt dann mitunter geradezu komisch. Denn der Dichter weiß unsere Spannung gar hoch zu steigern, so daß man immer erwartet: jetzt muß etwas Großes geschehen. Aber es geschieht nichts, und in Ermanglung von Thaten, welche er thun wollte, aber nicht konnte, blieb ihm nichts anderes übrig, als seine Worte wortreich zu beschreiben.

Die romantische Schule ist noch zu keinem rechten Abschlusse gediehen, der sie als eine fertige historische Erscheinung zu betrachten berechtigte, und da die am Haupt derselben, an Hugo, wahrgenommenen guten und schlechten Eigenschaften im allgemeinen die sämtlicher Romantiker sind, so können wir uns wohl enthalten, hier allzu sehr ins Detail einzugehen, und begnügen uns, auf die hervorragendsten Vertreter der jungen Litteratur hinzuweisen. Hugo zunächst, ihn an künstlerischer Besonnenheit sogar übertreffend, steht Alfred de Vigny (1799—1863), der im episch-lyrischen Gedichte (Le cor, La neige, La Frégate la „Sérieuse“, Dolorida, Moïse, Eloa), wie im Roman (Cinq-Mars, Servitude et grandeur militaire, Stello) Ausgezeichnetes geleistet und überdies das Verdienst hat, mittels trefflicher Übersetzung einiger Werke Shakespeares den Franzosen diesen Dichter endlich in edlerer Gestalt vorgeführt zu haben, als es früher Ducis zu thun vermocht hatte. De Vignys Originaldrama Chatterton kommt an poetischem Gehalt seinen lyrischen und erzählenden Dichtungen nicht nahe.

Einer der rüstigsten Vorkämpfer der litterarischen Bewegung der Zwanziger und Dreißiger Jahre, ohne jedoch an den Exzessen der Romantik sich zu beteiligen, war C. A. Sainte-Beuve (1804—69), welcher seine ersten dichterischen Versuche unter dem Namen Joseph Delorme veröffentlichte. Die Lyrik seiner Consolations (1830) ist gedankenreich und zart, aber schwunglos, seine poetische Erzählung Schulmeister Jean idyllisch angehaucht und formsauber, sein Roman Volupté voll feiner Beobachtung. Jedoch überwiegt seine Bedeutung als Kritiker und Litteraturhistoriker seine dichterische weit, und seine Critiques et portraits littéraires, seine Nouveaux portraits littéraires, seine Galeries de femmes célèbres, seine Histoire de Port-Royal und seine Causeries du lundi gehören zu den besten kulturgeschichtlichen und kunstphilosophischen Büchern seines Landes. Über die beiden Brüder und Lyriker Emile und Antony Deschamps hinweg erhob sich Edgar Quinet (1803—75) zu umfassenderer

Thätigkeit und größerem Rufe. Das Studium der deutschen Litteratur hat augenscheinlich auf sein Dichten gewirkt; zunächst freilich mehr verwirrend als erleuchtend. Zeuge dessen sein dramatisiertes Erstlingswerk Ahasverus, welches er ein Mystère betitelte. In diesem Monstrum von Drama treten das Straßburger Münster und ähnliche Personen sprechend und handelnd auf. Maßvoller ist eine zweite Dichtung, Prometheus, in welchem Quinet den Versuch machte, Hellenismus und Christianismus zu verschmelzen. In seinem dritten großen Gedicht, Napoleon, huldigte er der liberalen Modethorheit, den großen Menschenwürger mit romantischem Brillantfeuer zu beleuchten. Später hat Quinet der Historik sich zugewandt, und seine Epoque chevaleresque du XIIe siècle, seine Campagne de 1815 und seine Révolution française müssen als sehr ehrenwerte Arbeiten anerkannt werden. Ein Vollblutromantiker comme il faut war Théophile Gautier (1807—1872), welcher in der Theorie einem abstrakten Kunstdusel huldigte, wie einen solchen auch die deutsche Romantik aufgebracht hatte, und in der Praxis den Grundsatz bestätigte: Je verrückter, desto schöner. Gautiers Poésies, Contes und Nouvelles sind ein Tollhaus, in welchem eine Unzahl von närrischen Metaphern und wahnwitzigen Hyperbeln sich herumtummeln.

Alfred de Musset.

Zu dem sogenannten „heiligen Bataillon" der französischen Neuromantik wurde auch Alfred de Musset (1810—57) gezählt, welcher dieser litterarischen Umwälzung ein Talent ersten Ranges zubrachte.[111]) Leider hat er es, wie Gesundheit und Leben, vergeudet, was um so mehr zu beklagen, da er, wie keiner seiner Mitstrebenden, das Zeug hatte, die romantischen Probleme in die Sphäre der Kunst zu erheben. Denn nicht allein war elementarer Geist der Poesie in ihm, sondern er besaß auch einen außerordentlichen Formsinn, und an einfacher Kraft und Eleganz der Sprache, an Reinheit und Feinheit des Stils kommt ihm keiner der Romantiker nahe. Sein Versbau ist bewundernswert und seine Prosa von durchsichtiger Klarheit. Da, wo er nichts sein wollte als er selbst, ist ihm Schönes gelungen. So in mehreren seiner geistvollen und graziösen kleinen Dramen (Proverbes), in einigen Novellen und in dem Roman Confession d'un enfant du siècle, einer Dichtung, welche als ein höchst merkwürdiger Beitrag zur Geschichte der französischen Gesellschaft hochgehalten werden muß.

Mussets Lyrik tönt am reinsten, reichsten und vollendetsten in seinem elegischen Cyklus Les nuits; insbesondere ist La nuit de décembre eine Perle. Leider hat sich dieses große Talent vom Byronismus überwältigen lassen, so sehr, daß er es unternahm, den Byron zu überbyronisieren. Zeugen hievon sind seine Contes d'Espagne et d'Italie (Don Paéz, Les marrons du feu, Portia), worunter sich aber doch auch wieder ein Juwel vorfindet, die vier prächtigen Romanzen L'Andalouse. Auch

die späteren poetischen Erzählungen Mardoche, Le saule, La coupe et les lèvres, Namouna, Rolla leiden so sehr an Überbyronisierung, daß man beim Lesen dieser strohrenommistischen Überspanntheiten und Cynismen oft den „Rennomierfuchs“ eines deutschen Studentencorps reden zu hören glaubt. Im ganzen ist Musset sehr geeignet, uns zu verdeutlichen, warum man die französische Neuromantik eine „Litteratur der Verzweiflung“ genannt hat. Denn die Summe seines Denkens und Dichtens war: Wir können nicht mehr glauben, hoffen und lieben; um aber die große Krankheit des Daseins mit würdiger Fassung und Ergebung zu tragen, sind wir zu selbstsüchtig und zu genußsüchtig; stürzen wir uns also aus dem Zweifel in die Orgie:

„O mon siècle! est-il vrai que ce qu'on te voit faire
Se soit vu de tout temps? O fleuve impétueux!
Tu portes à la mer des cadavres hideux;
Ils flottent en silence, — et cette vieille terre
Qui voit l'humanité vivre et mourir ainsi,
Autour de son soleil tournant dans son orbite,
Vers son père immortel n'en monte pas plus vite,
Pour tâcher de l'atteindre et de s'en plaindre à lui.
Eh bien, lève-toi donc, puisqu'il en est ainsi,
Lève-toi, les seins nus, belle prostituée,
Le vin coule et pétille, et la brise du soir
Berce tes rideaux blancs dans ton joyeux miroir.
C'est une belle nuit, — c'est moi qui l'ai payée.
Le Christ à son souper sentit moins de terreur
Que je ne sens au mien de gaîté dans le cœur.
Allons! vive l'amour que l'ivresse accompagne!
Que tes baisers brûlants sentent le vin d'Espagne!
Que l'esprit du vertige et des bruyants repas
A l'ange du plaisir nous porte dans ses bras!
Allons! chantons Bacchus, l'amour et la folie!
Buvons au temps qui passe, à la mort, à la vie!
Oublions et buvons; vive la liberté!
Chantons l'or et la nuit, la vigne et la beauté.“

(Rolla, 3.)

Glücklicherweise zog die Romantik nicht alle Poeten in ihren sinnverwirrenden Reigen hinein. Weniger von ihr berührt und bestimmt zeigen sich die Volksdichter Emile Debraux, der Bäcker Jean Reboul und der Schriftsetzer Hégésippe Moreau, sowie die dichtenden Frauen Marceline Desbordes-Valmore, Amable Tastu, Elise Mercoeur, Sophie Gay und ihre Tochter Delphine Gay, welche letztere, die Frau des bekannten publizistischen Seiltänzers und Taschenspielers Emile Girardin, mittels der pikanten Komödie Lady Tartuffe (1852) den Höhepunkt ihres Rufes erreichte. Fern der romantischen Schule stand Eugène Scribe (1791—1861), welcher vierzig Jahre lang die französische Bühne beherrschte und den Besitz dieser Herrschaft insofern verdiente, als er unbestritten der Meister des echt französischen Konversationsstückes gewesen ist (die drei besten seiner zahllosen Stücke sind Une chaine, La camaraderie und Le verre d'eau). Scribe war aber zugleich der gewandteste und glücklichste „Faiseur“ des modernen litterarischen Industrialismus der Franzosen, ein Faiseur, der in Vaudevilles, Operntexten und Novellen „machte“ und

sich durch die litterarische Industrie der Firma Scribe & Co. zum mehrfachen Millionär gemacht hat. Solche Industrieritter der Litteratur waren auch Jules Janin, der stets fingerfertige, aber unendlich seichte Feuilletonschwätzer, und Alexander Dumas der ältere (1803—70), Romanfabrikant und Dramenhändler en gros, welcher ein ursprünglich ganz erstaunliches Talent der Erfindung, Gruppierung und Kostümierung in hundert Romansuppen und dramatischen Ragouts verpuffte, eine Weile europäischer Berühmtheit genoß und so beliebt war, daß die urteilslose Menge selbst seine liederlichsten oder verrücktesten, ja sozusagen unmöglichen Fabrikate, wie z. B. einen Comte de Monte Cristo, mit Heißhunger verschlang. Besser begründet war jedenfalls die Gunst, welche das europäische Publikum dem Roman Les trois mousquetaires schenkte, der besten Hervorbringung von Dumas. Seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine blendende Effektmalerei erscheinen hier auf ihrer Höhe. Die unendlichen Fortsetzungen der drei Musketiere, Vingt ans après und Le comte de Bragelonne, fielen aber schon bedeutend ab, obzwar es nur gerecht ist, zu sagen, daß auch in diesen beiden Romanen noch Scenen sich finden, welche nur ein wirklicher Dichter geschrieben haben kann. So z. B. jene großgedachte und prachtvoll ausgeführte, wo der Graf La Fère dem vierzehnten Ludwig den Dienst aufsagt und seinen zerbrochenen Degen dem König vor die Füße wirft. Neben Dumas, der so ziemlich die ganze antike und moderne Weltgeschichte dramatisiert und romantisiert hat, schrieben historische Dramen und Romane Ludovic Vitet (Scènes historiques, 1844), Paul Lacroix, Frédéric Soulié, Paul de Musset, der Vicomte d'Arlincourt und Prosper Mérimée. Der letztgenannte, Mérimée (1803—1870), welcher beim Beginne seiner litterarischen Laufbahn die Lesewelt mittels seines Théâtre de Clara Gazul so hübsch mystifizierte, steht hinsichtlich der Genialität und Formvollendung in der Vorderreihe französischer Autoren des 19. Jahrhunderts. Als Novellist überragt er alle. Seine Novellen Colomba, Tamango, Carmen, Lokis, Djoumane u. a. sind bleibende Kunstwerke, sein historischer Roman Chronique de Charles IX. ist meisterlich. Auch seine historische Monographie über den falschen Demetrius (Un épisode de l'histoire de la Russie) muß als auf tüchtige Forschung basiert und mit vollendeter Eleganz geschrieben gerühmt werden.

Alexander Dumas. Nach einem Stiche.

Im psychologischen Roman thaten sich hervor, an die Bildungselemente einer früheren Zeit erinnernd, die Herzogin von Duras, X. de Maistre und Saintine; im sittenschildernden Masson, Gozlan, Raymond, De Custine, De Foudras, die Vicomtesse Dash, Alphonse Karr, Paul Féval, Gondrecourt, Jules Sandeau und Paul de Kock, der Meister des modernen Pariser Zotenstils und deshalb das Entzücken des vornehmen und geringen Lesepöbels; ferner der sittlich-ernste, gegen viele seiner schriftstellernden Landsleute so vorteilhaft abstechende Emile Souvestre und der tiefgemütliche, feinhumoristische Genfer Rodolphe Toepffer. Mérimée, welcher um seiner Chronik Karls IX. willen vorhin zu den historischen Romanciers gezählt wurde, muß um seiner Novellen willen als einer der Initiatoren und Chorführer der sogenannten realistischen Novellistenschule gekennzeichnet und anerkannt werden. Doch ging ihm als eigentlicher Begründer dieser Schule Henry Beyle (1776—1844) voran, der sich den Schriftstellernamen De Stendhal beigelegt und als seine bedeutendsten Arbeiten die beiden Romane La Chartreuse de Parme und Le Rouge et le Noir geleistet hat. Beyles Ansehen und Geltung treten jedoch weit zurück vor dem Ruf und Einfluß von Honoré Balzac (1799—1850), in welchem die französischen Realisten ihren Großmeister anerkennen. Freilich war Balzacs Realismus weit entfernt, ein so brutaler zu sein, wie derselbe — wir werden davon hören — später geworden ist. Denn mit scharfsichtiger Beobachtung der Wirklichkeit und ihrer Bedürfnisse und Forderungen, mit der unerbittlichen Anatomie des Menschenherzens, insbesondere des weiblichen, verband Balzac eine äußerst reiche, regsame und erfinderische Phantasie, welche ihn davor bewahrte, bloße Photographien in Worten zu liefern, wie mehr als einer seiner Affen später gethan hat. Allerdings erhielten dadurch seine Schöpfungen etwas Zweiseitiges, Unvermitteltes, indem darin Realismus und Phantastik niemals recht in einander aufgehen wollten. Immerhin aber müssen die besseren und besten seiner psychologischen Dramen in Prosa — als solche möchte ich seine Romane bezeichnen — zu den eigenartigsten Hervorbringungen der europäischen Litteratur des 19. Jahrhunderts gezählt werden. Bemerkenswert ist, daß die ersten Erzählungen, womit Balzac auftrat, ganz unbeachtet blieben. Erst sein Roman Les chouans (1827) schlug ein. Das Buch offenbarte auch wirklich schon alle wesenhaften Eigenschaften seines Verfassers; aber es war doch noch weit hinauf bis zu der Höhe, auf welcher Balzac als Seelenkundiger und Herzenskündiger stand zur Zeit, da er La recherche de l'absolu und La physiologie du mariage schrieb.

Die Œuvres complètes de H. de Balzac, édit. déf. 24 vols. 1882, enthalten: Scènes de la vie privée, 4 vols., Scènes de la vie de province, 3 v.. Scènes de la vie parisienne, 4 v., Scènes de la vie militaire et politique, 2 v., Scènes de la vie de campagne, 1 v., Études philosophiques, 3 v. (Diesen 17 Bänden gab Balzac den Gesamttitel La comédie humaine.) Théâtre, 1 v., Contes drôlatiques, 1 v. (worin der Cynismus eines Rabelais vor dem eines Balzac die Flagge streichen muß.) Œuvres diverses (Contes, Nouvelles, Essais, Croquis, Fantaisies, Portraits, Critiques, Polémique, Études), 4 v., Correspondance, 1 v.[112])

Der Seeroman wurde nach dem Vorbilde des Amerikaners Cooper durch Jol, Corbière und De la Landelle eingeführt, ist jedoch hauptsächlich durch die phantasiereichen und originellen, aber zu ausschließlich im Gräßlichen, Nervenfolternden sich gefallenden Jugendarbeiten von Eugène Sue (Atar Gull, Plick et Plock, La Salamandre, La Vigie, Le commandeur de Malte) zu einem beliebten Zweige der Ro-

vellistik geworden. Sue (1804—57) gelangte später durch seine vielbändigen Sitten- oder wenn man lieber will, Unsittenromane zu einem Weltrufe, und zwar merkwürdigerweise nicht etwa durch seine zwei besten, künstlerisch vollendetsten Bücher (Arthur, Mathilde), sondern durch seine Mystères de Paris, seinen Martin und seinen Juif errant, Bücher, in welchen die weltverpestende Kloake des modernen Babylons mit raffinierter Schadenfreude aufgedeckt ist. Als Sue mit seinem letzten bedeutenderen

Honoré de Balzac. Nach einer Daguerreotypie.

Werke hervortrat, den Mystères du peuple, einer im ganzen trotz der fabelhaften Auswüchse im einzelnen großartigen Komposition, war sein Ruf bereits wieder im Sinken. Urteilsfähige haben Sue als Repräsentanten des sozialen Romans überhaupt jederzeit weit tiefer gestellt als George Sand, unter welchem Namen einer der hervorragendsten litterarischen Charaktere des 19. Jahrhunderts vor uns tritt, und der um so mehr eine einläßlichere Betrachtung in Anspruch nimmt, als sich in ihm alle die verschiedenen Richtungen und Strömungen der jungfranzösischen Litteratur darstellen.

Im Jahre 1832 erschien zu Paris ein Buch, welches den anspruchslosen Titel Indiana von Georges Sand führte und außerordentliches Aufsehen erregte. Alle Leidenschaften und Zerwürfnisse, alle Schmerzen und Konflikte, alles Elend und alles Sehnen, alles, was die moderne Gesellschaft bewegt, war hier zu einem Gemälde ver-

einigt, das mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreichte, in der Wahrheit seiner Ideen bis zum Schrecken ergreifend, in seiner Form vollendet war. Dieses Buch fiel wie ein markdurchschneidender Notschrei in die Fragen und Ereignisse des Tages herein. Sein Verfasser war mit einemmal in den Kreis der Berühmtheiten Frankreichs versetzt. Und wer war dieser Autor, der in die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens hinabgestiegen war und der die Rätsel und Geheimnisse desselben mit einem so durchdringenden Verstand zu beleuchten wußte? Wer war dieser Schriftsteller, der die Probleme der Gegenwart mit so sicherer Hand in die Sphäre der Kunst erhob? Eine Frau. George Sand war und hieß im Leben Aurore Dudevant-Dupin, von mütterlicher Seite eine Urenkelin des Marschalls Moritz von Sachsen. Die große Schriftstellerin, geboren am 5. Juli 1804 in Paris, hat ihr Leben in ausführlichen, vielleicht zu ausführlichen Memoiren beschrieben (Histoire de ma vie), und wir dürfen daher ihre Jugendschicksale, ihre häuslichen Verhältnisse, ihren unglücklichen Eheversuch als bekannt voraussetzen. Sie kam im Jahre 1831 aus dem Berry arm und bloß nach Paris und begann, um ihre Existenz zu fristen, für das Journal Figaro zu schreiben. Ihr erstes Werk, Rose und Blanche, welches sie gemeinschaftlich mit ihrem Freunde Sandeau, aus dessen Namen sie ihren Autornamen bildete, geschrieben haben soll, ging ganz unbemerkt vorüber, obgleich schon einzelne Grundtöne der poetischen Wirksamkeit George Sands darin angeschlagen waren. Mit den Bedürfnissen des Lebens einen harten Kampf ringend, schrieb hierauf Aurore die Indiana, und gewiß wird es diesem künstlerisch vollendeten Werke niemand anmerken, daß es unter dem Drucke bleierner Sorgen verfaßt wurde.

Der Erfolg des Buches, wofür mit Not ein Verleger gefunden wurde, machte ihren bedrängten Umständen ein Ende. Sie führte und gewann dann auch den Trennungsprozeß gegen ihren Mann, durfte ihre Kinder zu sich nehmen und erhielt ihr Vermögen zurück, worunter ein Landgut im Berry, welche Provinz, wie die Marche und das Bourbonnais, vielfach den Schauplatz ihrer Dichtungen abgiebt. Auf diesem Landgute, abwechselnd mit Paris, oder auf Reisen hat sie fortan und bis zu ihrem am 8. Juni 1876 zu Nohant erfolgten Tode gelebt, mit Vorliebe die Schweiz und Italien durchstreifend. Venedig spielt in ihren kleineren Novellen eine große Rolle. Auch nach den von den Füßen der Modetouristen noch verschonten balearischen Inseln hat sie sich gewagt und um der Gesundheit ihres jungen Sohnes willen ein halbes Jahr auf Minorca zugebracht, wovon ihr Ein Sommer im Süden von Europa die Erinnerung bewahrt. Andere Erinnerungen an die von ihr gesehenen Länder finden sich zerstreut in ihren Briefen eines Reisenden, welche in mancher Beziehung ein Seitenstück zu Rousseaus Bekenntnissen abgeben. Ihre schriftstellerische Fruchtbarkeit erscheint um so außerordentlicher, je mehr man die kunstvolle Durcharbeitung und den Stil ihrer Werke ins Auge faßt, diesen Stil, wie seit Rousseau in Frankreich keiner mehr geschrieben wurde.

In ununterbrochener Folge erschienen: Rose et Blanche, Indiana, Valentine, Simon, André, Leone Leoni, Jacques, Lélia, Lettres d'un voyageur, Spiridion, Mauprat, Les maîtres mosaïstes, La dernière Aldini, L'Uscoque, Pauline, La marquise, Le secrétaire intime, Metella, Mattea, Lavinia, Un été au midi de l'Europe, Les sept cordes de la lyre, Les Mississipiens, Horace, Le compagnon du tour de France, Consuelo, La comtesse de Rudolstadt, Jeanne, Le meunier d'Angibault, Isidora, Teverino, Le péché de Monsieur

Antoine, La mare au diable, Lucrezia Floriani, Le Piccinino, François le champi, La petite Fadette, Le château des désertes, Monny Robin, Melchior, Le marquis de Villemer (womit 1861 die Reihe der Spätlingsromane begann), Mademoiselle de Quintinière, Laura, La confession d'une jeune fille, Monsieur Sylvestre, Le dernier amour, Mademoiselle Merquem, Pierre qui roule. Mit ihren dramatischen Versuchen: Cosima, Le démon du foyer, Le pressoir, Maître Favilla, Claudie u. a. hatte die Dichterin wenig oder gar kein Glück. — Der mitunter sehr in die Breite gehenden Redseligkeit ungeachtet, welche die Sand in ihrer elfbändigen Selbstbiographie entfaltete, fand sie dennoch aus naheliegenden Gründen für gut, gar manches zu verschweigen. So die wirkliche Geschichte ihrer Liebschaft mit Alfred de Musset, einer Liebschaft, deren in Venedig eingetretene Katastrophe den Dichter zur Absinthflasche getrieben haben soll. Aurore Dudevant suchte sich nach Mussets Tod reinzuwaschen und zwar mittels der Erzählung Elle et lui (1859), worauf sie aber Paul de Musset, der Bruder Alfreds, mit seiner Gegenerzählung Lui et elle drastisch abtrumpfte.

George Sand. (Aurore Dudevant-Dupin.)

George Sands Autorschaft ist ein Hilferuf der am Rande des Verderbens schwebenden Gesellschaft. Auf die Unnatur, Zerfressenheit und Ungerechtigkeit derselben basiert die Dudevant ihre Poesie. In dem großen Prozesse, welchen in unseren Tagen die Vernunft gegen verrottete gesellschaftliche Einrichtungen führt, ist diese Dichterin, vornehmlich in ihren früheren Werken (Indiana und Valentine), als unerbittlicher und zornvoller Anwalt ihres Geschlechtes aufgestanden, als dessen Tugend sie die Liebe bezeichnet („l'amour c'est la vertu de la femme“). Als Refrain ihrer damaligen Thätigkeit kann ihr Ausruf gelten: „Arme Frauen, arme Gesellschaft, wo das Herz keine wahre und wirkliche Freude findet, außer in dem Vergessen aller Pflicht und aller Vernunft!“

Ihr Kampf für die gesellschaftliche Berechtigung der Frauen konnte aber natürlich nicht in trockenem Theoretisieren, in dürrem Räsonnement bestehen. Sie war Dichterin und als solche suchte sie die Wahrheit und Richtigkeit ihrer Gedanken durch Hinstellung von Verhältnissen und Charakteren zu erweisen, wie sie überall in Fülle sich vorfinden mögen, wie sie aber doch niemand mit so plastischer Schärfe aus dem gesellschaftlichen Rahmen hervortreten ließ. Das Problem einer Verbesserung der Verhältnisse des weiblichen Geschlechts erweiterte sich in dem Geist unserer Schriftstellerin bald zu dem einer sozialen Reform überhaupt, deren Notwendigkeit ihr zweifellos erschien. „Parce que du choc immense, épouvantable, de tous les intérêts égoïstes doit naître la nécessité de tout changer,“ bemerkt sie irgendwo in ihrem Meunier

d'Angibault. So wurde sie, wie man sie bezeichnend genannt hat, zum Dichter der sozialen Übel und hat durch ihre Darstellungen derselben nicht wenig dazu beigetragen, sie in ihrer ganzen Furchtbarkeit und Abscheulichkeit aufzuzeigen. Hier galt es aber, nicht in behaglicher Sorglosigkeit über die Schlünde, welche durch die Zeitfragen allüberall vor uns geöffnet werden, hinzugaukeln, sondern in diese Schlünde niederzusteigen, dem angstvoll ringenden und oft fieberisch, wahnwitzig sich gebarenden Zeitgeist an den Puls zu fühlen und das Ohr an sein ungestüm pochendes Herz zu legen. Um die Wirkungen der gesellschaftlichen Schäden ganz zu verstehen und verstehen zu machen, mußte ihren Ursachen bis an die Wurzeln nachgegangen werden, und Georges Sand schrak nicht davor zurück, diesen Gang zu wagen, der wohl nicht weniger schrecklich ist, als der des Dante durch die Regionen des Inferno. Auf diesem herben Gange, wo die Dichterin überall Gott und den Himmel suchte und statt dieser nur den Zweifel und infernalische Verzweiflung fand, mag ihr der ingrimmige Aufschrei über der Menschen Niedertracht entschlüpft sein:

„Worüber beklagt sie sich, die gichtige, bissige Kreatur? Was will sie, wem zürnt sie, warum wälzt sie sich auf der Erde und wühlt in dem Schlamm des Lebens? Warum verlangt sie unaufhörlich, mit dem Tiere sich vergleichend, tierische Genüsse, und weshalb dieses wilde Gebrüll, diese thörichten Klagen, wenn ihre groben Bedürfnisse nicht befriedigt werden? Warum hat sie sich eine ganz materielle Existenz gebildet, in welcher ihr geistiger Teil von selbst erlischt? Ach, daher ist alles Übel gekommen, das sie verzehrt! Kybele, die wohlthätige Amme, hat unter den glühenden Lippen ihre Brüste vertrocknen sehen. Ihre vom Fieber und Schwindel ergriffenen Kinder haben sich mit monströser Eifersucht um den mütterlichen Busen gestritten. Einige nannten sich die Erstgeborenen der Familie, die Fürsten der Erde, und neue Rassen sind aus dem Schoße der Menschheit aufgeschossen, privilegierte Geschlechter, die einen himmlischen Ursprung und ein göttliches Recht in Anspruch nehmen, während sie im Gegenteil Gott verleugnen, Gott, der sie aus dem Schlamme der Lüderlichkeit und aus dem Schmutze der Habsucht entstehen sah. Und die Erde wurde wie ein Landgut geteilt. Sie, die sich gleich einer Göttin verehrt gesehen hatte, sie ist eine käufliche Ware geworden, ihre Feinde haben sie erobert und zerstückt. Ihre wahren Kinder, die einfachen Menschen, welche auf natürliche Weise leben können, sind nach und nach immer enger eingeschlossen und verfolgt worden, bis die Armut ein Verbrechen und eine Schande ward, bis die Notwendigkeit aus den Unterdrückten die Feinde ihrer Feinde gemacht hat und man der gerechten Verteidigung des Lebens den Namen Diebstahl und Raub, der Sanftmut den Namen Schwäche, der Unschuld den der Unwissenheit, der Usurpation den Namen Ruhm, Macht und Reichtum gegeben hat. Da ist denn die Lüge in das Herz des Menschen getreten, und sein Verstand hat sich so verdunkelt, daß er vergessen hat, es lebten zwei Naturen in ihm. Die vergängliche Natur hat die Bedingungen ihres Daseins im Schoße der Gesellschaft so schwierig gefunden, hat aus so vielen Quellen des Irrtums getrunken, sich so viele Bedürfnisse geschaffen, welche ihrer Bestimmung zuwider sind, hat sich so sehr trüben und umgestalten lassen, daß das menschliche Leben nicht mehr Zeit genug für das geistige Leben hat. Alles, die Absichten, die Bedürfnisse und die Sehnsucht des Menschen, ist darauf beschränkt, der Lust des Körpers genugzuthun, d. h. reich zu werden; und dahin sind wir jetzt leider gekommen. Die Menschen, welche weniger empfänglich für die Annehmlichkeiten eines gut besetzten Tisches, für reiche Kleider und die Vergnügungen der Civilisation sind, sie sind jetzt so selten, daß man sie zählen kann. Man verachtet sie als Narren, man verbannt sie aus dem gesellschaftlichen Leben, man nennt sie Dichter."

Nachdem die Sand durch ihre Romane Indiana, Valentine, André, Leone Leoni ihre oppositionelle Autorstellung geschaffen hatte, warf sie mit der Veröffentlichung

von zwei neuen, Jacques und Lelia, der Gesellschaft entschieden den Fehdehandschuh hin. Die Lelia insbesondere setzte allen Ingrimm der entrüsteten Heuchelei und des Zelotismus gegen die Dichterin in Bewegung. Die von Wahn und Selbsttäuschung verblendeten Augen der Zeitgenossen erschauderten vor dem Abgrund, welchen die poetische Macht dieser Frau vor ihnen aufriß, und sie suchten ihr Grauen, den Mißmut über ihre Entlarvung durch Beschimpfungen an der modernen Sibylle auszulassen, welche so kühn den Mantel der Lüge von der Fäulnis der Gesellschaft hinweggezogen. Die Reisebriefe enthalten rührende Klagen über die Feindseligkeiten, welche die Verfasserin erfahren; sie sind das Erzeugnis eines Zeitabschnittes, wie er in dem Leben nicht nur jedes bedeutenden Dichters, sondern jedes strebsamen Menschen überhaupt mitunter eintritt. Der kräftigste Geist wird da momentan an sich irre, mißtraut seiner Kraft und seinem Streben, erstaunt selber über die Kühnheit, womit er einen andern Pfad eingeschlagen hat als die ausgetretenen Geleise der Gewöhnlichkeit, und bedarf einer kurzen Ruhezeit, um den erwählten Pfad weiter zu verfolgen. Diese Periode war für die Sand die Zeit, in welcher sie ihre Mosaikarbeiten, ihre Letzte Aldini und die übrigen in den Kreis dieser Arbeiten gehörenden Novellen verfaßte, denen vorzugsweise italienische Scenerie zum Hintergrunde dient.

In diesen Werken ließ sie ganz den Künstler, den Dichter schalten; der Denker trat mehr zurück. Er sammelte sich zu neuen Geistesthaten. Hierbei war der Verkehr mit Pierre Leroux, den die Dichterin ihren Freund und Bruder durch das Alter, ihren Vater und Lehrer durch Tugend und Wissenschaft nennt, noch mehr aber der mit Lamennais von großem Einfluß auf sie. Félicité Robert de Lamennais (1782—1854), der alle Phasen vom blind hierarchischen Glauben bis zum skeptischen Nihilismus durchlaufen, der als Papist begonnen, um Republikaner und Demokrat zu werden, der aus der Sklaverei zur Freiheit und durch diese zur Liebe und Humanität gelangt war, der durch seine mit der Glut und Macht der hebräischen Prophetie geschriebenen Bücher (Paroles d'un croyant, Le livre du peuple, L'esclavage moderne), welche, obzwar mit der zornbebenden Stimme des Hasses, ein Evangelium der Gerechtigkeit und Bruderschaft verkünden, auf die junge Litteratur Frankreichs überhaupt von großer Bedeutung wurde, mußte auch die Sand mächtig anregen. Sein religiöser Demokratismus spiegelte sich von jetzt an in den Schriften der Sand wider, und sie will das Gebäude der freien Zukunft auf die Idee der christlichen Liebe basiert wissen.

Unterschrift George Sands.

Dies ist in einem ihrer merkwürdigsten Bücher, im Spiridion, der Fall, wo auf wundersam ergreifende Weise gezeigt wird, wie ein hoher Geist und ein edles Herz durch alle Pein, durch allen Jammer des Durstes nach Wissen, des Zweifels, des Unglaubens, der Verzweiflung und der Gleichgültigkeit zu einer geläuterten Überzeugung, zu einer freudigen Gewißheit, zu einer zugleich vernünftigen und christlich moralischen Weltanschauung hindurchdringt, durch deren Bethätigung, sei es als Religion, sei es als Politik, die soziale Reform vollbracht werden könne. Auf diesem im Spiridion von ihr errungenen Boden schritt nun die Sand, nachdem sie als Übergangswerk, als Brücke zu positiveren Leistungen den Horace geschrieben hatte, zur Ausführung von zwei großen Werken, welchen die leitende Idee des Spiridion als Seele innewohnt. Ich meine die Consuelo und deren Schluß, die Gräfin von Rudolstadt. Die Consuelo war zwar augenscheinlich ursprünglich als ein Kunstroman angelegt; allein im Verlaufe der Dichtung drängten sich die zeitbewegenden Ideen der Verfasserin unabweislich auf und traten dann in der Gräfin von Rudolstadt noch sichtbarer als Angelpunkt hervor, und so ist sie denn auch hier ihrem Beruf, sozialer Dichter zu sein, treu

geblieben. Daneben hat sie uns durch diese beiden Werke Gelegenheit gegeben, ihre Fähigkeit, sich in fremdartigen Verhältnissen einheimisch zu machen, sowie ihre historische Porträtierungskunst zu bewundern. Aber daß sie von der sonstigen Einfachheit ihres romantischen Apparats abging, das rächte sich besonders in dem letztgenannten Werk stark an ihr. Die komplizierte Maschinerie desselben, das gehäuft Romanhafte erscheinen zu sehr als bloße Äußerlichkeiten, die Geheimbündlerei als ein Ding, in welches sie keine rechte Notwendigkeit und Innerlichkeit zu bringen weiß. Dagegen hat sie die Heldin der beiden Romane, Consuelo, zu einem Liebling aller hochsinnigen Gemüter und edlen Herzen gemacht, und in dem Gemälde, das sie von der Flucht Consuelos mit Joseph Haydn aus Böhmen nach Wien und von dem Aufenthalte der Flüchtlinge in dem Hause des österreichischen Kanonikus entwirft, das unvergleichliche Meisterstück eines modernen Idylls geliefert.

Den Gedankenkreis, welcher sie in den zuletzt genannten Büchern in die höheren Regionen der Gesellschaft eingeführt, hatte sie schon vorher und in noch bestimmterer Weise inmitten des Volkes entwickelt, indem sie den Roman Der französische Handwerksbursche schrieb, ein auch durch seine rein poetischen Schönheiten — ich erinnere nur an die herrliche Scene, wo die Gräfin Iseult dem Schreiner Pierre ihre Liebe gesteht — ausgezeichnetes Buch, dem sich Johanna, der Müller von Angibault, die Sünde des Herrn Antoine und die Teufelspfütze anschlossen.

„Man könnte," sagte sie in der Vorrede zu der letztgenannten Erzählung, „eine ganz neue Litteratur von wahrhaften Volkssitten schaffen, welche von den höheren Klassen noch so wenig gekannt sind. Diese Litteratur beginnt unter dem Volke selbst und wird in kurzer Zeit ans Tageslicht treten. Hier wird sich die romantische Muse — romantisch im Sandschen Sinne — wieder stählen, die so außerordentlich revolutionär ist und seit ihrer Erscheinung im Buchstaben ihren Weg und ihre Familie sucht. Bei dem starken Geschlechte des Volkes wird sie die geistvolle Jugend finden, der sie bedarf, um einen neuen Aufschwung zu nehmen." Sechs weitere Werke der Sand sind von verschiedenem Werte; denn während die beiden fragmentarischen Skizzen Isidora und Teverino, sowie die zwei allerliebsten Dorfgeschichten François und Die kleine Fadette das volle Jugendfeuer ihres Genius noch einmal offenbarten, zeugten Lucrezia Floriani und der Piccinino von unleugbarer Erschöpfung und ließen einen leidigen Mangel der Sandschen Poesie, die Unfähigkeit, tüchtige Männercharaktere zu schaffen, sehr fühlbar hervortreten.

Die gewöhnliche Romanleserei übrigens wird sich durch die Schriften dieser außerordentlichen Frau nur selten befriedigt finden. Es ist zum Genuß derselben schlechterdings eine lebhafte Teilnahme an den Fragen und Interessen der Zeit, ein Mitempfinden und Mitleben ihrer Leiden, Kämpfe und Hoffnungen erforderlich. Und hiermit ist denn auch schon ausgesprochen, daß die Sand weder für die unreife Jugend, noch für das abgelebte Greisenalter geschrieben hat. Der Verstand des Lesers muß gezeitigt sein und sein Herz noch lebhaft pochen, wenn sein Geist die elektrischen Schläge dieser genialen Blitze fühlen soll, welche die Hand eines Weibes durch die düsteren Dunstmassen der Gegenwart geworfen hat, um den Horizont der Zukunft unseren Blicken zu zeigen. Die dichterische Kraft dieser außerordentlichen Frau hat übrigens auch dann noch vor- und ausgehalten, als der Sturm und Drang ihrer revolutionären Tendenzen vorübergerauscht war und sie — etwa vom Jahre 1860 an — der Romanform nur noch als ruhige Künstlerin sich bediente. Eine Meisterin der Erzählung ist sie bis zuletzt geblieben.[113])

Die Litteratur des zweiten Kaiserreiches und der dritten Republik.

Der Staatsstreich vom 2. Dezember hat bekanntlich Frankreich und die Gesellschaft „gerettet", wie bei Victor Hugo geschrieben steht:

„C'est décrété, c'est fait, c'est dit, c'est canonné,
La France est mitraillée, escroquée et sauvée."

Nach also glücklich vollbrachter Rettung ist dann das zweite Empire aufgerichtet worden, welches in litterarischer Beziehung qualitativ gerade so steril war, wie das erste gewesen. Wie sollte auch ein Regiment, welches die Geister entnervte, die Seelen vergemeinerte, die Gewissen stumm machte und die Menschen auf die Pflege ihrer gemeinsten Instinkte verwies, eine eigentümliche und gesunde Litteratur schaffen können? Es ging ein geistiges Gähnen und ein moralisches Frösteln durch das Frankreich Napoleons III. Was über die herrschende Impotenz sich erhob, war noch aus einer besseren Zeit herübergekommen. So die dramatische Thätigkeit, welche François Ponsard (1812—67), nachdem ihm mit seiner Lucrèce ein tragischer Wurf gelungen war, unter anhaltendem Beifall fortsetzte (Agnès de Méranie, Charlotte Corday), strebsam auch versuchend, das Konversationsstück zum Gefäße der Behandlung zeitgemäßer, ach, sehr zeitgemäßer Fragen zu machen, und zwar nicht, um diese Fragen mit frivolem Lächeln oder faunischem Lachen abzuthun, sondern im Strafton dichterischer Weihe sie zu behandeln (L'honneur et l'argent, La bourse, Le lion amoureux, eine eigenartig behandelte historische Komödie).

Die sozialistische Bewegung der Dreißiger und Vierziger Jahre hatte zuletzt in Pierre Leroux ihren unerschrockensten Orakler und in P. J. Proudhon ihren kühnsten Konsequenzenzieher, aber auch zugleich ihren schärfsten Kritiker gefunden. Seine zersetzende Analyse machte eine der Saint-Simonschen, Fourierschen und Cabetschen Chimären nach der andern zerrinnen, so daß zuletzt als einziger Trost die Ironie übrig blieb. Dasselbe Buch, in welchem Proudhon zu diesem Resultate gelangte (Confessions d'un révolutionnaire, 1840), giebt zugleich eine vernichtende Kritik des größenwahnsinnigen, großprahlerischen Franzosentums, die beste, welche jemals geschrieben wurde. Um die soziale Frage, die man nicht mundtot machen kann, denn sie ist so alt wie die Gesellschaft, drehen sich auch die Auslassungen der Arbeiterdichtung (Chansonnerie des ouvriers), welche seit den Dreißiger Jahren laut geworden ist und selbst in den Blutlachen des 2. Dezembers nicht erstickt werden konnte. Dem deutschen Leser hat A. Strodtmann diesen Zweig der französischen Poesie nahegebracht durch sein Buch: Die Arbeiterdichtung in Frankreich; ausgewählte Lieder französischer Proletarier. Ihre bedeutendsten Repräsentanten sind Victor Rabineau, Gustave Mathieu, Gustave Leroy und Pierre Dupont. Der letztgenannte proletarische Chansonnier hat die berühmte Marseillaise des Sozialismus, den ergreifenden Chant des ouvriers, gesungen.

„Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avec l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains
Contre le froid de la vieillesse,
Aimons-nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons
A l'indépendance du monde!" etc.

Auch der „Lafontaine der Demokratie“, der sinnige und liebenswürdige Fabulist Pierre Lachambeaudie, gehört hierher. Eine der kürzesten und schönsten Fabeln Lachambeaudies ist La bûche et le charbon:

Au sein de l'âtre, en hiver,
Une bûche de bois vert
De pleurs inondait la cendre,
Poussait de longs soupirs, de longs gémissements.
Un charbon, lassé de l'entendre,
Lui dit: „Pourquoi ce bruit?“ — „Vois quels sont mes tourments,“
Répond-elle. — „En voyant les pleurs dont tu l'abreuves!“
Reprend le charbon, „je conclus
Que tu subis ici tes premières épreuves:
Mais moi, j'ai tant souffert que je ne pleure plus.“

Den Übergang von den Bizarrerien und Groteskerien, wie die Hyperromantiker, z. B. Gautier, sie getrieben, zu dem Realismus, welcher nach 1848 aufkam, mit cynischem Behagen sein Banner mit der Aufschrift: „Le beau c'est le laid!“ entrollend, vermittelte die Coterie der sogenannten Parnassiens, welche sich im Salon von Gautiers Schwiegersohn, Catulle Mendès, eines formgewandten Quasipoeten (Poésies, Romane) zusammenfanden und „vornehme Gleichgiltigkeit“, „marmorne Gefühllosigkeit“ als poetisches Grundmotiv forderten und proklamierten. Als das Haupt dieser sonderbaren Schwärmer für Seelenkälte und Leidenschaftslosigkeit galt der aus einem früheren Anhänger zum Gegner des Sozialismus gewordene pantheistische Charles Marie Leconte de Lisle (1818—94, Poèmes antiques, Poèmes barbares, Poèmes tragiques, Übersetzungen antiker Dichter), und der begabteste Schüler der Schule mochte der 1867 am Haschischgenuß zu Grunde gegangene Charles Baudelaire sein (Les limbes, Fleurs du mal). Weiterhin hausten auf diesem „Parnaß“ Théodore de Banville (Odes funambulesques, Romane und Dramen), Mallarmé, Dierx, Silvestre, Mérat und der Sonettendrechsler Hérédia (Trophées). Zu wüsten Delirien aber schlug die Marmorkühle der „Parnassier“ um in der Versemacherei eines Maurice Rollinat (La nature, Les névroses) und eines Jean Richepin (geboren 1849, Chansons des gueux, Les blasphèmes). Man muß in den Gotteslästerungen des Letztgenannten das Sonett Tes pères et mères lesen, um zu wissen, mit welcher unerhörten Frechheit bestialischer Schmutz sich im letzten Viertel unseres Jahrhunderts für Poesie ausgeben durfte.

Es kennzeichnet zum Teil die Richtung überhaupt, den Mann aber im besondern, wenn Richepin, der die Versform spielend beherrscht, jedoch zu viel Rhetorik aufwendet, in Mes paradis über dieselben poetisch behandelten Stoffe parador die widersprechendsten Anschauungen zum Ausdruck bringt. Das ist ein geistreiches, künstlerisches Spiel, wobei man nicht mehr recht glauben mag, es sei dem Dichter mit seinen Gotteslästerungen voller Ernst gewesen, und nicht glauben mag an den warmen Herzensanteil, wenn er in den Paradiesen „die goldenen Inseln“ Kunst, höhere Ziele, häusliches Glück und Liebe preist und singt:

„. . . surtout, sois aimé, sois aimant, follement!
Çà, c'est le paradis possible à tout moment.
Toujours lointain, celui qu'annoncent les apôtres!
Celui-ci toujours près, en toi-même, en les autres,
Vraiment à ta mesure, à ta portée ainsi,
Et tel qu'en le donnant tu le reçois aussi.

Tu ne peux t'arrêter en nul endroit, qu'importe!
Voici des îles d'or qu'avec soi l'on emporte.
Tout coule, passe, fuit, tout! Mais l'amour des tiens
Pour toi, le tien pour eux, c'est à toi, tu le tiens.
Rien ne te l'ôtera. Ton être est dans leur être.
Et quand au gouffre noir tu devras disparaître,
Leur baiser, seul perçu par tes sens engourdis,
Te versera la paix du dernier paradis."

Jean Richepin

Im Roman und Drama (Sappho, Braves gens, L'aimé, Nana Sahib) erstrebte der Dichter tiefere Erfassung und Behandlung der Stoffe.

Die Litteratur des zweiten Kaiserreiches par excellence, aller höheren Ideen bar, aller edleren Inspiration ledig, war großenteils ein geschäftlicher Schwindel wie andere Schwindel. Sie wollte Geld machen, um schwelgen zu können wie die Schwindler der Börse und der Politik. Die Poesie — Verzeihung, o Muse, für die Entweihung des Wortes! — die Unpoesie des zweiten Kaiserreiches war nur die des Sinnenkitzels, der raffinierten Liederlichkeit, die Poesie des Demi-monde, welchen der Verfasser des Zugstückes und Hetärendramas La dame aux camélias entdeckt hat, Alexander Dumas der jüngere (geb. 1824), der ein schönes Talent, welches zu beweisen schon seine Begriffsbestimmung der „Leute von der Halbwelt" hinreicht, in sothaner Demimondedichterei mehr und mehr verlotterte. Genannten Begriff bestimmte er so:

Raymond. Mais dans quel monde sommes-nous donc? Car, en vérité, je n'y comprends rien.

Olivier. Ah! mon cher, il faut avoir vécu comme moi depuis longtemps dans l'intimité de tous les mondes parisiens pour comprendre les nuances de celui-ci, et encore, ce n'est pas facile à expliquer. Aimez-vous les pêches?

Raymond. Les pêches, oui!

Olivier. Eh bien! entrez un jour chez un marchand de comestibles, chez Chevet ou chez Potel, et demandez-lui ses meilleures pêches. Il vous montrera une corbeille contenant de fruits magnifiques, posés à quelque distance les uns des autres et séparés par des feuilles afin qu'ils ne puissent se toucher ni se corrompre par le contact: demandez-lui le prix, il vous répondra: vingt sous la pièce, je suppose; regardez autour de vous, vous verrez bien certainement dans le voisinage de ce panier un autre panier rempli de pêches toutes pareilles en apparence aux premières, seulement plus serrées les unes contre les autres et ne se laissant pas voir sur tous leurs côtés, et que le marchand ne vous aura pas offertes. Dites-lui: Combien celles-ci? il vous répondra: Quinze sous. Vous lui demanderez tout naturellement pourquoi ces pêches, aussi grosses, aussi belles, aussi mûres, aussi appétissantes, coûtent moins cher que les autres? — Alors il en prendra une au hasard, le plus délicatement possible, entre ses deux doigts, il la retournera, et vous montrera un tout petit point noir qui sera la cause de son prix inférieur. Eh bien, mon cher, vous êtes ici dans le panier de pêches à quinze sous. Les femmes qui vous entourent ont toutes une faute dans leur passé, une tache sur leur nom: elles se pressent les unes contre les autres pour qu'on la voie le moins possible; et avec la même origine, le même extérieur et les mêmes préjugés que les femmes de la société, elles se trouvent ne plus en être, et composent ce que nous appelons le demi-monde, qui n'est ni l'aristocratie ni la bourgeoisie, mais qui vogue comme une île flottante sur l'océan

parisien et qui appelle, qui recueille, qui admet tout ce qui tombe, tout ce qui émigre, tout ce qui se sauve de l'un de ces deux continents, sans compter les naufragés de rencontre, et qui viennent on ne sait d'où.

Alexander Dumas d. j. ist der eigentliche Ehebruchsdramatiker (La femme de Claude, La princesse Georges, Denis, Monsieur Alphonse, Francillon). Sein bestes Stück ist Le fils naturel, und die gelungenste seiner nichtdramatischen Schriften der Roman L'affaire Clémenceau. Mit ihm haben in der Ehebruchsdramatik und Unzuchtsnovellistik gewetteifert J. Noriac, E. About, E. Feydeau, A. Belot und viele andere. Den Genannten ist Begabung nicht abzusprechen; alle verstehen ihr Handwerk und haben die dramatische und novellistische „Mache" los. Die von ihnen in der Komödie und im Roman betriebene Unsittenmalerei strotzt von wahrhaft erschreckendem Realismus. Wir riechen da überall die fatalen „odeurs de Paris" und merken, daß wir es nirgends mit dem idealen Streben nach Schönheit und Wahrheit, sondern nur mit der litterarischen Industrie zu thun haben. Selbst da, wo uns aus dem unsauberen Wirrsal des Industrierittertums ein Poet von großen Anlagen entgegentritt, läßt der auch auf ihm lastende Fluch der Zeit keine wirkliche und reine Befriedigung aufkommen. So selbst nicht bei E. Augier (1820 bis 1889), der als Dramatiker fein nach Geist, Stil und Charakterzeichnung doch noch höhere künstlerische Ziele im Auge hielt und in den besseren seiner Sittenkomödien (Le gendre de Monsieur Poirier, in Gemeinschaft mit J. Sandeau geschrieben, Les lionnes pauvres, Le mariage d'Olympe, Les Fourchambaults, Théâtre complet, 3 vols., 1876) mit eleganter Tapferkeit gegen Thorheiten und Laster der Zeit vorgeht. So auch nicht bei Victorien Sardou (geb. 1831, Nos intimes, Dora, Daniel Rochat, Divorçons), welcher mit Dumas dem jüngeren und mit Augier das Dreiblatt der begabtesten und erfolgreichsten französischen Theaterdichter dieser Zeit ausmacht. Am verdientesten von seinen Erfolgen war der, welchen er mit La famille Benoiton davontrug, einem wirklich höchst geschickt entworfenen und durchgeführten satirischen Drama. Noch unmittelbarer hat er sich als dramatischer Satiriker in seinem Rabagas vernehmen lassen. — Von älteren und jüngeren zeitgenössischen Dramatikern sind hier noch zu nennen

Alexander Dumas der jüngere.

E. Legouvé (der Mitarbeiter Scribes, Une séparation), H. de Bornier (La fille de Roland, Mahomet), E. Labiche, Dichter lustiger Possen (Le jeune homme pressé, Le voyage de Mr. Perrichon, Misanthrope et Auvergnat u. v. a., Théâtre compl. 6 vols.), Th. Barrière (Les filles de marbre), L. Halévy (auch guter humoristischer Erzähler: Deux mariages, Karikari) und F. Meilhac (gemeinschaftliche Lustspiele- und Schwänkeverfertiger, Tricoche et Cacolet, Toto chez Tata u. v. a., Frou-Frou, ernster gemeint), E. Pailleron (geb. 1834, Le monde où l'on s'amuse, Le monde où l'on s'ennuie) und O. Feuillet (1820-91), dessen Komödien und Proverbes jedoch weniger Anklang fanden, als seine Erzählungen (Le roman d'un jeune homme pauvre, Monsieur de Camors, Histoire de Sibylle, La morte u. a.), welche, ausgezeichnet durch scharfe und feine Analyse der Leidenschaften, die Bezeichnung von „Familienromanen" im guten Sinne verdienen. In seinen späteren dramatischen Arbeiten (wie Le divorce de Juliette, Honneur d'artiste) vertrat er die Anschauungen des ernsteren Bürgertums.

E. Augier.

Auch der Ernst der Ereignisse von 1870—71 und ihrer Folgen in den nächsten Jahrzehnten änderte am Wesen der Dramatik nicht viel. Wohl suchten bis in die neueste Zeit hinein ernster Gesinnte in höherem Fluge und in edlerer Form größere oder wenigstens bessere Stoffe zu behandeln; so in Buchdramen Erneste Renan (Drames philosophiques), so Jules Barbier (Jeanne d'Arc), Joseph Fabre (Jeanne d'Arc), Ballande, Delpit, Aug. Vacquerin (Jalousie), Jean Aicard (Smilis, auch Erzähler: Le pavé d'amour), Emile Bergerat (Enguerrande), der Sittenschilderer Jules Lemaître (Révoltée, Le député Leveau), Jean Jullien (Le maître), Charles Lomon (Jean Dacier), Paul Deroulède (L'Hétman), der Kommunard Felix Pyat (Une révolution d'autrefois), Quatrelles (Erneste Lépine, Le premier Avril), Henri Lavedan (Le prince d'Aurec) u. a. Allein im großen Ganzen machte sich der Einfluß der Décadence geltend. Viele der angesehensten Romanschriftsteller brachten ihre Werke dialogisiert auf die Bühne, so Daudet, die Goncourts, Zola, Ohnet u. a. Die Mehrzahl der für das Theater Arbeitenden nahm die Stoffe mit Vorliebe aus zerstörtem und zersetztem häuslichem, ehelichem oder gesellschaftlichem Leben überhaupt und bewies dabei eine gewisse dramatische Fertigkeit; so Georges Ancey, Paul Ginistry, Jules Guérin, A. Bisson, Abr. Dreyfus u. a. Das Possenhafte überwog; an den handgreiflichsten Unwahrscheinlichkeiten stieß man sich nicht; gedankenlose Feerien ergötzten. Dem oberflächlichen oder auch leichtfertigen Geschmacke des Publikums kamen routinierte Bühnentechniker entgegen, die sehr oft zu zweit in Firma arbeiteten; es ließe sich gegen ein Dutzend solcher Firmen aufzählen, die es mit ihren Erzeugnissen bald noch etwas ernster, bald ganz ohne allen Ernst nahmen. Die anfänglich besseren Anläufe des „Théâtre libre" fruchteten wenig; der modernste Realismus kam zu sehr zur Geltung. Es kennzeichnet die Lage, daß Leute von Talent sich den Launen der Künstlerinnen

fügten, daß beispielsweise Sardou das Schauerstück Tosca der übermäßig bewunderten, tyrannisch launenhaften Sarah Bernhardt „auf den Leib schnitt“; wie sollte dabei wirkliche Poesie noch bestehen? Oder bestehen, wenn, wie der jüngere Dumas in seinen kritischen Entr'actes mit Recht klagt, die übertriebenen Anforderungen an die Ausstattung auch tüchtige Künstlerinnen zwangen, „Kleiderluxus zu treiben wie jene niederen Bühnendamen, die, ohne Begabung, sich bestrebten, zu étaler sur les planches l'opulence de leur prostitution“? Versuche, mittelalterliche Schauspiele in Nachahmung der Oberammergauer Passionsspiele aufzubringen, scheiterten an dem mystischen Unsinn der zusammengestümperten Verse, der mitten in modernst-realistischer scenischer Technik geboten wurde.

Octave Feuillet.

Verwandt mit der Manier Feuillets, welcher einer der beflissensten Anschmeichler des zweiten Empire in der Person der Frau Napoleons III. war, ist die des Genfers V. Cherbuliez (geb. 1832), welcher auf einer langen Leiter von sauber gearbeiteten Romanen von ansprechender Naturwahrheit (Le roman d'une honnête femme, Le grand œuvre, Le prince Vitale, La vocation du comte Ghislain u. v. a., sowie von kritisch-politischen Schriften (Hommes et choses d'Allemagne u. a.) in die französische Akademie einzusteigen verstand. Nicht ganz ohne Bedenken wegen seiner Neigung zu naturalistischer Pikanterie mag doch hier, weil ursprünglich auch aus westschweizerischer Familie, der Maler Gust. Droz (geb. 1832, Monsieur, Madame et Bébé, Entre nous, Autour d'une source u. a.) eingereiht werden; Humor und Ironie läßt er gern seinen feinen Sittengemälden durchschimmern. Der berufenste Nachfolger Balzacs in der realpoetischen Romandichtung war Gustave Flaubert (1821—80), ein großes Talent. Er gab in seinem Roman Madame Bovary eine sozusagen chemische Analyse des Ehebruchs, und seine im alten Karthago spielende Erzählung Salambô, auf sehr genaue Vorstudien basiert und mit gestaltungsmächtiger Phantasie geschrieben, ist der genialste aller antiquarischen Romane, welche in und außerhalb Frankreichs verfaßt worden sind. Neben diesen beiden Leistungen und den Novellen Trois contes erscheinen die übrigen Arbeiten Flauberts, auch die Phantasmagorie La tentation de St. Antoine und der Roman voll Menschenverachtung Bouvard et Pécuchet, weniger bedeutend.

Alphonse Daudet (geb. 1840) begründete seinen Ruf durch den mehr realpoetischen als realistischen Sittenroman Fromont jeune et Risler aîné. Aber schon in seinem Nabab zeigte sich der Realismus von einer bedenklichen Seite; denn Kantharidenpillen geben darin das Grundmotiv der Handlung ab. Die Romane Les rois en Exil und Numa Roumestan waren geschickt „lancierte“ Spekulationen auf politische Pikanterie und Skandalsucht. In dem Roman Sapho wagte sich Daudet bis in die bedenklichsten

Gebiete der Sittenlosigkeit hinab; in den Romanen Tartarin en Algérie, Tartarin sur les Alpes und Port Tarascon sprudeln oft Humor und Satire, nicht ohne an den alten Meidinger zu erinnern. Die realistische Schilderung der Akademie in L'immortel leidet bei allen Vorzügen an Formlosigkeit und satirischer Übertreibung. Daudet hat den Realismus raffiniert.

Den modernsten Realismus mit seinem jüngeren Begleiter Naturalismus hat litterarisch eingeleitet die 1856 gegründete Zeitschrift Der Realismus, die es freilich nur bis auf einige Nummern brachte, in der aber unter heftiger Bekämpfung der Romantik Victor Hugos mit allen überlieferten Regeln und Anforderungen der Kunst gebrochen wurde. Die Losung dieses Realismus lautete: Wahrheit durch möglichst getreue Erfassung und Wiedergabe der geschauten Wirklichkeit, der Natur und des Lebens. Der Künstler soll weder mit der Idee, noch der Phantasie an die Erscheinungen herantreten. Die Menschen sind aus dem Gesichtspunkte zu betrachten, daß sich in ihnen nur das „Milieu", das Mittel, die Summe, das Ergebnis der Faktoren Abstammung, Vererbung, Erziehung, Umgebung darstellt. Der Künstler und Dichter hat nicht zu reflektieren, sondern einfach hinzunehmen und zu konstatieren, nachdem er objektiv untersucht hat. Auf schöne Form und schönen Inhalt kommt es nicht an, erklärte besonders der Naturalismus; denn was können wir dafür, daß das Leben und die Wirklichkeit häßlich sind? Es ergab sich von selbst, daß von solchen Anschauungen aus auf die künstlerische Durchdringung und einheitliche Gestaltung des Stoffes kein Wert mehr gelegt wurde; daher die so häufig sich findende Formlosigkeit, die beleidigende Unschönheit, der Mangel an Geschlossenheit. In der ganzen Bewegung lassen sich wieder zwei Hauptrichtungen unterscheiden. Die Vertreter der einen gingen darauf aus, die Erscheinungen des Lebens, wie sie von außen her der Beobachtung entgegentreten, ohne alle subjektive Beteiligung und Zuthat bis in ihre kleinsten Einzelheiten wiederzugeben, sozusagen die Natur an sich, wie sie wenigstens glaubten. Das Haupt dieser Richtung wurde

Alphonse Daudet.

Emile Zola (geb. 1840). Er begann als Kritiker, hegte einen förmlichen Haß gegen zeitgenössisches Schriftstellertum (Mes haines) und unternahm es nun, auf Grund der Lehren von der Abstammung und Vererbung eine neue Art der Romandichtung zu geben in dem zwanzigbändigen Cyklus Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, daraus genannt werden mögen: Le ventre de Paris, L'assommoir, Nana, Germinal, L'œuvre, La terre, L'argent, La bête humaine, La débâcle.

Er sagte selbst einmal: „Der Kritiker arbeitet an einem Schriftsteller, um seine Werke kennen zu lernen, wie der Romanschriftsteller an einem Charakter arbeitet, um seine Handlungen kennen zu lernen. Und auf beiden Seiten ist es die Vorliebe für das Milieu und die begleitenden Umstände. Es kommt wenig auf die Arbeit an, welche folgt, sobald die Methode des Aufbaus, welche der Romanschriftsteller anwendet, derjenigen des Kritikers gleich ist. Der Romanschriftsteller geht von der Wirklichkeit des menschlichen Dokumentes aus. Wenn es dann in seinem bestimmten Sinne sich entwickelt, so ist das keine Phantasie mehr, wie die Erzähler haben, sondern eine Beweisführung wie bei den Gelehrten." [114])

Emile Zola

Und nach dieser Auffassung schrieb er, zweifellos ein Dichter bei aller Einseitigkeit des von ihm gepflegten roman expérimental, bei aller Verleugnung der Phantasie. Zola hat den Realismus brutalisiert, bei ihm ist die Poesie zu einem photographischen Apparat erniedrigt, dessen Spiegel vorwiegend auf das Gemeine und Gemeinste, auf das Garstige und Abscheuliche des Daseins gerichtet wird. Die zwei Stücke Le rêve und L'ange des genannten Cyklus beweisen nur, daß Zola auch die reineren Erscheinungen des Lebens erfassen konnte, aber er hatte keine rechte Freude daran, gleich seinen Lesern; auch im Werke Lourdes (1894) bewährte er in der genauen Darstellung des Lebens und Treibens von Wallfahrern seine Kunst in der Beschreibung ohne seelischen Anteil.

Zola machte Schule: J. Lombard (L'agonie), L. Descaves (Nos sous-offs, Les emmurés) u. a.; einige seiner Nachahmer suchten ihn noch zu überbieten, andere wandten sich schließlich gegen ihn. Und es kam so, wie er selbst sagte: „Für mich ist die Litteratur der Zukunft materialistisch, aber gemildert durch den Symbolismus, d. h. sie wird nicht alles durch den Einfluß der Umgebung und der Erblichkeit erklären, wie wir es thun, noch durch die Idee allein, wie die Symbolisten es thun." [115])

Den Übergang zu den Symbolisten finden wir auf dem Wege der anderen der beiden Richtungen des Realismus. Ihre Vertreter, die Analytiker, suchten die Aufgabe des Realismus hauptsächlich in der Darstellung des inneren Lebens als eines psycho-physiologischen Prozesses. Die letzten Fasern des seelischen Lebens sollten bloßgelegt werden, wobei aber mit Vorliebe das Ungewöhnliche, das Krankhafte, das Überreizte in Betracht kam. Schon die Goncourts begnügten sich nicht mit der bloß auf das Äußere gerichteten

Betrachtung. Edmond de Goncourt (1822—85) und Jules de Goncourt (1830 bis 1870) kann man die siamesischen Zwillinge der französischen Litteratur nennen, denn sie haben die meisten ihrer Bücher gemeinsam geschrieben, Romane und Dramen (Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteuse, La fille Elisa, Les frères Zemganno, La patrie en danger u. a.), sowie verdienstvolle sittengeschichtliche Schilderungen (Histoire de la société française pendant la révolution et sous le directoire). Zu pessimistischer Grübelei geneigt, erfaßten sie das moderne Leben zwar realistisch, aber ganz in aristokratischem Sinne, und stellten es in aristokratisch vornehmem Stile dar.

Der Hauptvertreter der analytischen Richtung wurde der von pessimistischer Grundstimmung erfüllte Paul Bourget (geb. 1851). Bei all seiner Kunst, menschliche Handlungen und Empfindungen analytisch zu zergliedern, war er doch nicht Naturalist genug, um nicht immer wieder nach einem Ideale, einem moralischen wenigstens, zu verlangen. In seinen Erzählungen (Crime d'amour, André Cornélis, Mensonges, Le disciple, Cruelle énigme, Cosmopolis u. a.) verliert unter dem Seziermesser der Psychologie oft der Leib des Ganzen den Halt und Zusammenhang. Zu den analysierenden Realisten lassen sich auch zählen Paul Hervieu (Teints par euxmêmes), Rabusson, Léon Barracand, Anatole France (Le lys rouge), Octave Mirbeau (Le calvaire, L'abbé Jules) und der Vertreter des „Intuitivismus", Ed. Rod (La vie privée de Michel Teissier, Les trois cœurs).

Paul Bourget.

Wenn Bourget besonders in Cosmopolis, welcher Roman andere zu analytischen Verbrechergeschichten veranlaßte, leugnete, daß wir es im Geistesleben nur mit physiologischen Vorgängen zu thun haben, so war es von hier aus nicht mehr weit zum „Symbolismus". Aber bei allem Streben nach „neuen Formeln" brachten die Symbolisten, auch Raffinés, Décadents, zunächst noch nichts Großes zustande. Die Sucht, das Bild oder Gleichnis für die Sache zu geben, Vorgänge im menschlichen Leben durch solche in der Natur tiefsinnig verständlich zu machen, ein nebelhaftes Tasten nach Ergründung der Geheimnisse des Daseins, der „Occultismus", der aber vom Sensualismus doch nicht lassen wollte, verleitete naturgemäß bald genug einzelne auf das Gebiet des

Mystizismus, des Spiritismus, des Unsinns hinüber. Das phantastische Streben, dem nun das Wort nur noch Symbol war, schuf sich dann für seine unklaren Gedanken und Empfindungen eine neue, schwerfällige, aller Grammatik spottende, dunkle, barocke Sprache, deren Durchsetzung mit veralteten Formen schon andeutet, wie eine neue Art der Romantik hereinbrach. Diese Richtung machte sich hauptsächlich in der Lyrik, dann aber auch im Roman geltend. Ihre dunkle Sprache führten unter anderen Camille Lemonnier (Therèse Monique, Une cour de village, Le mort), Jean Moréas (Syrtes, Pélerin passionné), Aug. Thierry (La Savelli), Paul Adam, Hervin de Reignier; ihre barocke auch der verlotterte, genial veranlagte Vertreter sozusagen aller Richtungen der Décadence in einer Person, Paul Verlaine (geboren 1844, Fêtes galantes, Romances sans paroles, Sagesse, Amour, Mes hôpitaux). Als ein ganz verworrener Kauz erwies sich der „Magier“ und „Rosenkreuzritter“ Joseph Peladan, dessen Romane (Le vice suprême u. a.) darthaten, wie hart neben dem krassesten Naturalismus unsinnigster romantischer Mystizismus orakeln kann. An seine Schauerlichkeiten erinnern auch Jean Lorrains Soirs de Paris, Soirs de province u. a., und ein starkes Talent für Phantastisches bekundete Villiers de l'Isle Adam (L'Eve future, Histoires insolites).

Mit H. R. Albert Guy de Maupassant (1850—93), dem formschönen und eigenartigen Lyriker (Des vers), gelangen wir wieder auf erfreulicheres Gebiet. Maupassant erhob sich vom anfänglichen Naturalismus (Boule de suif) zu maßvollerer Unabhängigkeit von der Schule, wenn er auch oft noch ungeniert und pikant realistisch blieb in seinen sprachlich meisterhaften kleinen Erzählungen (La main gauche, Horla), sowie in seinen durch scharfe Charakterzeichnung bedeutenden Romanen (Pierre et Jean, Bel-Ami, Fort comme la mort). Noch unabhängiger suchten sich zu stellen und auch die Rechte des Gemütes wieder zur Geltung zu bringen Paul Margueritte (La tourmente) und besonders Marcel Prévost (La confession d'un amant, L'automne d'une femme), welch letzterer erklärte, den naturalistischen und psychologischen Roman müsse in Zukunft der „roman romanesque“ verdrängen. Maurice Barrès bekehrte sich vom Roman, in welchem die Individualität der Einzelpersönlichkeit als dem von der Natur so Gebotene das maßgebende Prinzip bildete, von der culture de moi (L'homme libre) zum sozialpolitischen (L'ennemi des lois), den auch Lemaître (s. o., Les rois), Léon Daudet (Sohn, Germe et poussière, L'astre noir), sowie der soziale Liederdichter (L'âme moderne) Henri Béranger (L'effort) und J. H. Rosny (Daniel Valgraive, L'indomptée) pflegten.

Für die Geschmacksrichtung, die Beschaffenheit der Kritik und überhaupt für die litterarischen Zustände während des letzten Viertels vom 19. Jahrhundert in Deutschland ist es sehr kennzeichnend, daß — auch nach 1870—71! — der Abhub der französischen Litteratur von den Deutschen mit Begierde gekauft und genossen wurde. Die Dumas und Sardou, die Daudet und Zola sind daheim lange nicht so bewundert und gelobhudelt worden wie bei uns. Es ist eben von jeher ein deutsches Laster gewesen, das Heimische gering zu achten und am Heimischen, selbst am besten, kleinlich-neidisch herumzunörgeln, Fremdes aber — selbst den ärgsten Schund und Unflat — dankbar aufzunehmen und unbesehen zu verschlucken.

Aus dem naturalistischen Sumpf hat auch Georges Ohnet (geb. 1848) den realistischen Roman herausgerettet und wieder auf realpoetischen Boden gestellt in seinem

Romancyklus Les batailles de la vie. Die gesundeste und ansprechendste in der Reihe dieser Erzählungen ist Le maître de forges, deren Grundgedanke aber einer deutschen Novelle entlehnt zu sein scheint; erwähnt müssen ferner werden La comtesse Sarah und Lise Fleuron wegen der Darstellung von Pariser Schauspieler- und Schriftstellerleben, sodann Dernier amour und Volonté; nur spielt das Unmögliche eine etwas zu starke Rolle. Zu den Realisten im besseren Sinne kann auch noch Emile Gaboriau (geb.

Guy de Maupassant.

1835) gezählt werden, welcher die Kriminalnovellistik zu einem beliebten Zweige der Unterhaltungslitteratur zu machen wußte (Le procès Lerouge, Monsieur Lecoq, Le crime d'Orcival, Les esclaves de Paris, La vie infernale u. a.). Man mag seine Erzählungen auch als Beiträge zur sozialen Krankheitsgeschichte seines Landes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten lassen. Sie zeichnen sich aus wie durch genaue Kenntnis des Pariser Treibens so auch des polizeilichen Apparats. Pierre Loti (Julien Viand) gab in Pêcheurs d'Islande und Matelot ergreifende Erzählungen. Es verdienen ferner hier Erwähnung: A. Delpit, der die naturalistische Zerfahrenheit überwindet (Le fils de Coralie, Toutes les deux), Charles Merouvel (Chaste et flétrie), Léon de Tinseau (Strass et diamants), und für achtenswerte Versuche im

historischen Roman Alfred Rambaud (L'anneau de César) und Emile Gebhardt (Autour d'une tiare).

Es wird uns zu Mute, als atmeten wir statt des Brodems vom Seine-Babel frische Alpenlüfte, wenn wir aus der Boue-de-Paris-Novellistik eines Daudet und Zola uns flüchtig zu der anspruchslosen, naturvollen und keuschen Lyrik wenden, welche in der französischen Schweiz gedieh und von bei ihren Landsleuten mit Recht in Achtung und Ansehen stehenden Dichtern gepflegt wurde, wie J. Petit-Senn (La miliciade), A. Richard, Ch. Didier, M. Monnier, H. Durand, J. Olivier (Chansons lointaines), F. Monneron, Oyex de Lafontaine, A. Béranger, der Fabeldichter Carteret, E. Rambert (Alpes suisses), Ch. de Bons, Etienne Eggis (Poésies). Mit diesen seinen Landsleuten ist auch namhaft zu machen der Genfer H. F. Amiel (1821—73), welcher in Gestalt seines Journal intime eine so anziehende Selbstbiographie hinterlassen und als metrischer Übersetzer deutscher Lyriker (Les étrangères) sich verdient gemacht hat. Mit seinen eigenen dichterischen und denkerischen Versuchen (Grains de mil, Il Penseroso) den Beifall seiner Landesgenossen zu gewinnen, wollte ihm nicht gelingen, weil, wie seine Bildung, so auch seine Anschauungs- und Denkweise weit mehr deutsch als welsch war.

Gleich den französischen Schweizern gehören auch die Wallonen Belgiens litterarisch zu Frankreich. Seit 1830 hat sich unter den wallonischen Belgiern eine dichterische Regung und Bewegung mehr und mehr bemerkbar gemacht. Zur Zeit der Losreißung von Holland gab L. Dechez-Jenneval seinen Landsleuten ein rasch berühmt gewordenes Nationallied, die Brabançonne, einen Spätschößling der Marseillaise, wie überhaupt die wallonische Litteratur naturgemäß in den Spuren der französischen wandelte. Der Wallone Mathieu (geb. 1804) schrieb seine Théroigne de Méricourt noch im Stile der Klassik, Van Hasselt (geb. 1806) dagegen gab sich in seinen Poésies als ein Adept der Romantik zu erkennen, und in den Poésies von Weustenraad redet der Realismus in tönenden Rhythmen. Als Dramatiker sind mit tragischen Stücken aufgetreten Ch. Potvin (Jacques Arteveld u. a.) und E. Wacken (André Chénier), während J. Guilliaume als Lustspieldichter (Comment l'amour vient, Les parasites) Beifall gewann. Solchen erlangte auch mit Recht, aber freilich mehr in Deutschland als daheim, Paul Jane (eigentlich Adolphe van Soust de Borkenfeldt) mittels seiner warm empfundenen, gedankenreichen und klangvollen Dichtung L'année sanglante 1870—71.[116]) Maurice Maeterlinck, den man den belgischen Shakespeare zu nennen beliebt hat, erinnert in seinen dramatisierten Geschichten (Aveugles, L'intruse, Pelléas et Mélisande) bei Mangel an Handlung und scharfer Charakterzeichnung mehr an den unkünstlerischen, wenn auch gekünstelten Symbolismus. Die erzählende Dichtung realistischer Art vertrat neuestens mit Anerkennung George Ekhoud (Kees Dovrik, La Nouvelle-Carthage).

Einzelnen Franzosen machte sich wohl das Bedürfnis fühlbar, in die mehr und mehr zunehmende Blasiertheit, Abgestandenheit und Fäulnis ihrer Litteratur durch Eröffnung geistiger Zuflüsse aus der Fremde neues Leben zu bringen. Sie wandten zu diesem Ende ihre Blicke hauptsächlich auf Deutschland; allein wie früher die von der deutschen Romantik entlehnten Vorbilder durch die französischen Neuromantiker meist nur in ungeheuerliche Zerrbilder verwandelt worden waren, so richtete jetzt die deutsche Naturphilosophie und die Hegelei in französischen Poetenschädeln die wunderlichste Ver-

wirrung an. Zeugnisse derselben sind die zwischen Genialität und Kretinismus schwankenden dichterischen Versuche eines Gérard de Nerval († 1855 durch Selbstmord) und eines Henri Blaze. Dagegen muß anerkannt werden, daß eine jüngere Schule von Kritikern, Kultur- und Litteraturhistorikern, deren Thätigkeit sich insbesondere in der Revue des deux mondes entwickelte, mit Geist und Wissen die Aufgabe zu lösen suchte, ihre in dieser Beziehung noch so kläglich unwissenden Landsleute mit der Kultur und Litteratur Europas, besonders Deutschlands und Englands, bekannt zu machen und dadurch zugleich eine neue Basis für nationallitterarisches Schaffen zu bereiten. In

Coppée, Renan und Theuriet beim dîner celtique.

dieser Weise haben sich sehr ehrenvoll verdient und bekannt gemacht Autoren wie Erneste Renan (1823—93, s. o.), der dann mittels seinen nach den Grundsätzen der deutschen Bibelkritik gearbeiteten, leider von der Phantasie zu stark beeinflußten Vie de Jésus, Les apôtres, Histoire d'Israël einen europäischen Ruf gewann, wie Forçade, Montégut und H. Taine (1828—93), welchen seine Histoire de la littérature anglaise (4 vols. 1863) mit Recht berühmt machte und der mittels seines gründlichen Buches Les origines de la France contemporaine (1876 fg.) zum Großmeister der Kulturhistorik seines Landes sich aufschwang; endlich wie Laboulaye (1811—83), welcher eine Histoire politique des Etats-Unis schrieb und neben seinen kulturgeschichtlichen Essais auch eine allerliebste Satire auf den modernsten Polizeistaat in Märchenromanform, Le prince-caniche verfaßte. Unmittelbarer, schneidender, eindringlicher ging dem zweiten Empire strafdichterisch zu Leibe Victor de Laprade (1810—83) in seiner Satire Pro aris et focis, worin die Geißelung der Tartufferie unserer Tage prächtig ist:

„Hélas! ce qui peint mieux le siècle et nos misères,
C'est que de tels chrétiens sont platement sincères;
N'allez pas chercher là Tartuffe et sa noirceur.
Non, Tartuffe, aujourd'hui s'est fait libre-penseur;

Ce n'était qu'un enfant chez Molière, un novice!
Mais comme il a grossi ses états de service!
Oui, le siècle est à toi; toi seul l'as bien connu,
O Tartuffe! et ton règne est à la fin venu.
Nul des lois du progrès mieux que toi ne s'arrange;
Tu n'es point l'homme absurde et qui jamais ne change,
A l'honneur, au serment, d'autres vont se lier;
Mais toi! tu sais apprendre et tu sais oublier.
Tu sais qu'à d'autres temps il faut d'autres grimaces.
Et te voilà dévoué à l'intérêt des masses.
Dieu s'est fait multitude et n'est plus dans le ciel;
Il se nomme aujourd'hui suffrage universel.
Toi seul as bien compris la bête populaire;
Et depuis soixante ans, à la tondre, à la traire,
O Tartuffe! appliqué sans honte et sans repos,
Tu lui presses le ventre et lui frottes le dos.
C'est toi qui tins pour elle un effrayant registre
Des crimes du curé, du noble et du ministre.
Naguère au cabaret, nous enseignant nos droits,
Tu versais ton vin bleu sur le bandeau des rois,
Et, rimant pour César des flonflons ou des odes,
Tu nous prêchais tes dieux et tes vertus commodes.
Trente ans, tu dirigeas, sous un masque effronté,
Tes poignards libéraux contre la liberté,
Tu fais arme de tout, des chansons, de l'histoire;
Tu fais le plaidoyer et le réquisitoire,
Tout, jusqu'à l'homélie! et dans l'occasion,
Tu défends la famille et la religion,
Oui, la religion! Mais, je te rends justice,
Une religion faite par la police.
Poursuis, Tartuffe, et berne avec un plein succès
L'Orgon voltairien, ce bon peuple français.
Que tu sais bien changer de costume et de mine!
Tu ne dis plus: ‚Ma haire avec ma discipline!'
Ce matin, ta faconde et tes souliers ferrés
Ont frappé du forum les austères degrés,
Et tu mettras, ce soir, la blouse ou le gant jaune,
Pour tonner dans le club ou saluer le trône,
Selon que ton grand cœur rêve, pour le moment,
Ou de l'amour du peuple ou d'un gros traitement.
Bien! la cour te caresse et le peuple te nomme:
Choisis! tu peux rester un modeste grand homme,
Ou tu peux devenir, en habit cousu d'or,
Ministre et sénateur, peut-être plus encor.
Tu peux vivre ou mourir, tu restes populaire;
Le Panthéon t'attend pour suprême salaire;
Ta gloire est à l'épreuve et brave le cercueil . . .
Les carrosses de cour, les clubs prennent le deuil,
On fait pleuvoir les fleurs, on présente les armes,
Et le sergent de ville en a versé des larmes!"

A. Rogeard, Verfasser der Propos de Labienus, hat dem Bonapartismus einen scharfstechenden Dornenkranz gewunden und aufgesetzt, betitelt Pauvre France. Auf solchen Protesten, zu welchen auch die gut erzählten widernapoleonischen, jedoch ästhetisch geradezu lächerlich überschätzten Bauern- und Soldatengeschichten der zwei gemeinsam arbeitenden Elsässer Emil Erckmann (geb. 1822) und Alexander Chatrian (geb. 1826, Hauptwerk L'histoire d'un paysan) zu rechnen sind, beruhte die Hoffnung, daß Frankreich, wie politisch, so auch litterarisch einen Umschwung zum Besseren, eine Wiedergeburt erleben werde. An einzelnen Anzeichen einer solchen hat es schon vor wie nach dem Fall des zweiten Kaiserreiches nicht gefehlt. Es gab sich in der französischen Gesellschaft doch mehr oder weniger deutlich das Verlangen kund, auch litterarisch aus der Vie de Bohême, wie die Murger († 1861) und Champfleury (geb. 1821) sie geschildert hatten, herauszukommen, und eine Anzahl von jüngeren Dichtern kam diesem Verlangen dadurch entgegen, daß sie dem herrschenden Sensualismus und Materialismus gegenüber auf die poetischen Überlieferungen des Idealismus zurückgriffen und Töne wieder aufnahmen, welche Brizeux zuletzt angeschlagen hatte. So die trefflichen Lyriker und Idylliker Luise Ackermann (Choquet, geboren 1813, Poésies, Contes, Pensées d'une solitaire), Nicolas Martin (einem französischen Vater von einer deutschen Mutter 1814 geboren, Harmonies de la famille, Ariel, Louise, Les cordes graves, Le Presbytère), der Lothringer André Theuriet (geb. 1833, Le chemin des bois, Le Bleu et le Noir), der auch in Roman und Erzählung (Mademoiselle Guignon, Sous bois) anzuziehen weiß; ferner René Sully-Prudhomme (geb. 1839, Stances et poèmes, Le bonheur, Le vase fêlé, Les épreuves, Les solitudes; Ph. Gille (Herbier) und François Coppée (geb. 1841, Poésies, Olivier und La grève des forgerons, von welchen zwei Novellen in Versen die letztgenannte meisterlich genannt werden muß, Contes rapides); in seinen Dramen (Madame de Maintenon, Torelli) herrscht die lyrische Stimmung zu sehr vor, wie etwa in den Erzählungen. Ebenso sind schließlich noch mit Betonung zu verzeichnen der begabte Chansonnier Edouard Plouvier (Conscience), der treffliche François Fabié (geb. 1846, La poésie des bêtes, Le clocher), der in einfach schöner Sprache mit der Färbung seiner Heimat in den Sevennen Tier- und Menschenleben und Landschaft schildert, und die in der feineren Sittenmalerei ausgezeichneten Novellisten H. Malot, F. Fabre (L'abbé Tigrane, Lucifer, Germy), L. Ulbach, der Provençale Arenne (Ogresses), J. Claretie (Le candidat, eine Wahlschilderung) und L. Cladel. Auch die Frauen Adam (Juliette Lambert), die Satirikerin Gyp (Gräfin Martel) und Henry Gréville (Madame Durand, Chant de noces) mögen mit mehr oder weniger Recht hier genannt werden.[117]

Daß in der schweren Zeit nach 1870 die patriotische Begeisterung auch dichterisch anregte, ist begreiflich. Freilich ertönte dabei oft chauvinistisches, einseitiges Schimpfen auf den Sieger in Versen und Prosa. Als Haupttyrtäus machte vielen, immerhin schwungvollen Liederlärm Paul Deroulède (Chants d'un soldat, Nouveaux chants d'un soldat), und J. Villerose (Le poème de Jeanne d'Arc) und Saint-Yves d'Alveydre (Jeanne d'Arc victorieuse) feierten in Epen das Heldenmädchen. Und wenn Ch. Grandmougin, Lucien Pâté und Gleichgesinnte das volkstümliche Lied anstimmten, verdienten sie dadurch der Sache wegen alles Lob. Soll nämlich die Lyrik wieder zu allgemeinerer Beachtung gelangen, so muß sie wieder mehr das allgemein menschlich Wahre, das allen verständlich ist, erfassen und mit der Unmittelbarkeit der

Empfindung und des wirklichen Lebens durchtränken. Die reflektierte Gedankenwelt der Kunstlyrik liegt der ungeheuren Mehrzahl zu fern und zu hoch. Je kunstvoller und damit auch oft gekünstelter die Ideengänge und Formen der Lyrik wurden, desto mehr blieb diese nur ein Leckergericht für litterarische Feinschmecker. Das erfuhren die Parnassiens, trotzdem ihr Haupt Hérédia den Preis der Akademie davontrug und trotzdem sie, in ihrer eisigen Objektivität des seelenlosen Abklatsches der Dinge den Naturalisten aufs nächste verwandt, die Formen geradezu raffiniert ausbildeten. Das erfuhren aber auch solche Lyriker, welche die Stimmung wieder in ihr Recht einsetzten und aussprachen, ob auch oft in der dunklen Verschwommenheit der englischen Präraphaeliten, wie z. B. Paul Bourget (La vie inquiète. Les aveux), ganz besonders aber die Vertreter des Symbolismus in der Lyrik. Diese arbeiteten nach dem Satze des Ästhetikers Cahn: „L'art est l'œuvre d'inscrire une idée ou un sentiment dans un symbole humain," kümmerten sich um den Formenzwang der Parnassiens nichts mehr und zählten zu den Ihren Maurice Boucher (L'aurore, Poèmes de l'amour et de la mer), den früh verstorbenen Ironiker Jules Laforgue (1860—88, Les complaintes, Les moralités légendaires), den romantisch angehauchten Jean Thorel (Promenades sentimentales, La complainte humaine), Jean Lahore (L'illusion), Henri Regnier (Episodes, Tel qu'en songe), Ephraim Mikhaël (Poésies), Adolph Retté (Cloches en la nuit, Thulé des drames). Während die Letztgenannten schon in ungesunder Verachtung des gegenwärtigen und wirklichen Lebens sich in eine romantische, traumhafte Märchen- und Legendenwelt verirrten, erfaßten andere die leitenden Ideen der Gegenwart, besonders der sozialen Gerechtigkeit gegen alle, als Symbole für ihre Dichtungen, wie der schon oben erwähnte Henri Béranger und der Belgier Georges Rodenbach (La jeunesse blanche).

Die französische Historik.

Die Geschichtschreibung Frankreichs signalisierte schon bei ihrem Beginne das Hervortreten einer Ader, welche bis auf den heutigen Tag eine wahre Puls- und Lebensader in ihrem Organismus geblieben ist. Denn sie begann ja mit Mémoires, nämlich mit den memoirenartigen Darstellungen des Ritters Jean de Joinville (1224—1319, L'histoire et la chronique du très chrétien roy Saint Loys IX.) und des Geoffroy de Villeharbouin (geb. 1164, L'historie de la conqueste de Constantinople par les barons français). Diese ritterliche Memoirenhistorik erweiterte sich dann zur Chronikschreiberei, welche ihren höchsten mittelalterlichen Glanz in den Chronikbüchern des Jean Froissart (1337—1401) erreichte (Chronique de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espagne, de Bretagne). Froissart ist eine wahre Zierde der mittelalterlichen Litteratur seines Landes, und keine andere Nation kann sich eines Chronisten rühmen, der mit so naiver Herzensfreude, mit so drastischer Deutlichkeit, mit so malerischer Anschaulichkeit das Hof-, Burg- und Lagerleben, die Turniere und Schlachten des Mittelalters geschildert hat, wie der gute Kanonikus hat. Die Ritterwelt lebt in den Froissartschen Chroniken. Dagegen hat in den Mémoires pour l'histoire de Louis XI. et de Charles VIII. von Philippe de Comines (1445 bis 1509) die Naivität des mittelalterlichen Chronikstils bereits der Nüchternheit staatsmännischer Erwägung Platz gemacht und zugleich der speichelleckenden Knechtseligkeit moderner Hofhistoriographie.

Der monographische und memoirenhafte Charakter verblieb der französischen Historik bis ins 18. Jahrhundert herab. Zu den berühmtesten Memoirenbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts gehören die Denkwürdigkeiten des Herzogs Henri de Rohan (1579—1639) über die Hugenottenkriege; die höchst drastischen und ergötzlichen Zeitschildereien und Skandalchroniken des Pierre de Bourdeilles, bekannter unter dem Namen Brantôme (1526—1614, Hommes illustres, Dames illustres, Dames galantes); die Mémoires des Marschalls François de Bassompierre (1579—1646); die sich gegenseitig ergänzenden, für die Kenntnis der Hofzustände unter Ludwig XIII. und der Anne d'Autriche, sowie des Ränkespiels der Frondezeit sehr wertvollen Mémoires der Hofdame Françoise de Motteville (1621—89) und die Mémoires des J. F. P. de Gondi, Kardinal de Retz (1614—79); ferner die 20 Bände füllenden Mémoires des Herzogs Louis de Saint-Simon (1675—1755), welche zusammen mit der anmutigen, sittengeschichtlich so wichtigen Causerie der Lettres der Marquise de Sevigné (1626—96) das umfassendste, detaillierteste und farbenreichste Gemälde französischen Lebens im Zeitalter Ludwigs XIV. aufrollen.

Froissart überreicht dem König von Frankreich seine Chronik
Nach einer Miniatur des 14. Jahrhunderts.

Die ersten universalhistorischen Versuche machten Th. A. d'Aubigny (1551 bis 1616) und J. A. de Thou (1553 bis 1617), welcher letztere jedoch in lateinischer Sprache eine Historia sui temporis schrieb. Der erste Versuch, eine Geschichte Frankreichs von ältester Zeit an zu entwerfen, ist von E. de Mezerai (1610—83) unternommen worden. Alle diese Anläufe mußten jedoch unzulängliche sein. Ebenso eitel war das schon früheren Ortes erwähnte Unternehmen des starkgläubigen Bischofs von Meaux, Jacques Bénigne Bossuet (1627—1704), aus theologischen Voraussetzungen und rhetorischen Orakeln einen Grundbau der Universalhistorik aufzuführen (Discours sur l'histoire universelle). Denn wahrer Geschichtschreibung Fundament, d. h. die von der Bezweifelung der Tradition ausgehende historische Kritik ist in Frankreich erst durch den berühmten Bannerträger des Skeptizismus im 17. Jahrhundert fest und dauernd gelegt worden, durch Pierre Bayle (1647—1706, Dictionnaire historique et critique). Dann wurde durch die bahnbrechenden, die Kulturgeschichte betonenden geschichtlichen und rechtsgeschichtlichen Arbeiten Voltaires und Montesquieus (s. o.) die historische Kunst begründet, in welcher sich mit mehr oder weniger Glück Mably († 1785, Parallèle des Romains et des Français), Raynal († 1796, Histoire phil. des établ. et du comm. des Europ. dans les deux Indes) und andere versuchten. Auch der Zeitgenosse J. J. Barthélemy († 1795) ist zu erwähnen als Verfasser des archäologischen Reiseromans Voyage du jeune Anacharsis, worin antike Zustände anschaulich und anziehend geschildert wurden.

Einen außerordentlichen Aufschwung nahm die historische Litteratur der Franzosen nach der Revolution. Geschichtewerke und Memoirenbücher häuften sich seither so massenhaft, daß wir nur noch auf die Spitzen, welche aus der Masse hervorragen, hinweisen können. Manches Hierhergehörende ist auch schon früher gelegentlich erwähnt worden. Nachdem schon P. E. Lemontey († 1826) durch seinen den Dingen scharf auf den Grund sehenden Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV die Behandlung der Geschichte Frankreichs auf neue Grundlagen gestellt hatte, wurden diese nach allen Seiten hin erweitert und befestigt durch die epochemachende, obzwar von vielen und großen Irrtümern keineswegs freie Histoire de la civilisation en France von François Guizot (1787—1874). Der bekannte Lieblingsminister des Justemilieu, den aber die „richtige Mitte" nicht hinderte, nach rechtshin verhängnisvollste weltgeschichtliche Dummheiten zu machen, hatte in seinen guten Tagen auch eine vortreffliche Histoire de la Révolution anglaise verfaßt, deren Freimut nicht ahnen ließ, daß ihr Urheber in seinen alten Tagen ein Obskurant und Rückwärtser vom trübsten Wasser werden würde. Die achtbändigen Mémoires Guizots sind als eine ebenso einseitige wie redselige Apologie und Selbstverherrlichung des Verfassers nur mit Mißtrauen zu lesen und mit Vorsicht zu gebrauchen. Auf der Basis einer gründlichen Forschung hat gleichzeitig der Genfer J. Ch. L. Simond de Sismondi (1773—1841), auch als Geschichtschreiber der italienischen Republiken im Mittelalter und als Litterarhistoriker bekannt, seine große Histoire des Français (31 Bände) geistvoll freisinnig geschrieben. Im Sinn und Stile der von Guizot und Sismondi vertretenen Genfer Schule arbeitete dann vor andern Henri Martin (1810—83) weiter, dessen Histoire de France (33 Bände) als eine der gewissenhaftesten historischen Arbeiten der Franzosen anzuerkennen ist. Weit weniger genau nahm es B. H. R. Capéfique (1802—72), welcher so ziemlich alle Zeiträume der mittelalterlichen und modernen Geschichte seines Landes monographierend durchlaufen, durchrannt hat. Gediegener ist G. de Flassan (geb. 1770), dessen Histoire de la diplomatie française eine bleibende Leistung.

Fr. Guizot.

Neben der liberalpragmatischen Genfer Schule that sich eine romantisch-deskriptive auf, als deren Haupt Augustin Thierry (1795—1856) anzusehen ist. Die Historiker dieser Richtung strebten darnach, gründliche Quellenforschung mit blühender Darstellung, den Geist der Kritik mit der farbenfreudigen Malerei Froissarts zu verbinden, und manchem derselben ist das auch gelungen. Vor allen Augustin Thierry selber, dessen Lettres sur l'histoire de France so aufhellend wirkten und der in seiner Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands das vollendetste historische Kunstwerk der französischen Litteratur geschaffen hat. Dem Meister des deskriptiven Stils zunächst steht A. G. P. de Barante (1782—1847), der in seiner Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois den alten Chronisten ihre Zeit- und Lokalfarben so geschickt zu entlehnen wußte, dessen später geschriebene Histoire de la Convention

nationale jedoch den rückwärts gewandten Romantiker allzu sehr verrät. J. Michaud (1771—1839) mit seiner Histoire des Croisades, P. A. B. Daru (1767—1829) mit seiner Histoire de la république de Venise und L. B. de Saint-Aulaire (geb. 1779) mit seiner Histoire de la Fronde müssen ebenfalls hierhergezogen werden. Noch entschiedener aber Jules Michelet (1795—1874), ohne Frage der erste Kolorist unter den französischen Historikern. Auf der Kühnheit seiner Zeichnung und auf der brennenden, obzwar sehr unruhigen Pracht seines Kolorits beruht seine Bedeutung; denn seine Bemühungen, philosophisch in das Wesen historischer Entwickelung einzudringen, sind nicht immer erfolgreich gewesen, sondern mitunter blind ins Blaue gegangen, wie namentlich seine Introduction à l'histoire universelle zeigt. Seine Histoire romaine wie seine Histoire de la Révolution française lassen seine Mängel sehr in den Vordergrund treten, aber sein großes Nationalwerk Histoire de France (1837—66, 18 vols.) bringt seine erwähnten Vorzüge vollständig zur Geltung. Die moderne Geschichtschreibung hat nichts Glänzenderes hervorgebracht als Michelets Schilderung der Jeanne d'Arc und des Law-Schwindels.

Adolphe Thiers.

Bevorzugte Gegenstände der Historik neuer und neuester Zeit mußten natürlich die große Revolution und das Kaiserreich sein. Nachdem Thibaudeau und Lacretelle die Darstellung der Revolutionszeit ehrenhaft eröffnet hatten, ist dieselbe von Mignet, Thiers, Blanc und vielen anderen behandelt worden, während die Ursachen der großen Umwälzung keiner so scharf und klar dargelegt hat wie Alexis de Tocqueville (1805—59), dessen Démocratie en Amérique (1841) eine Glanzleistung der Publizistik des 19. Jahrhunderts bleibt, in seinem kleinen Meisterbuch De l'ancien Régime et de la Révolution (1856). F. A. A. Mignet (geb. 1796), ein gründlicher und vielseitiger Historiker (Histoire de Marie Stuart, Antonio Perez, Mémoires, Notices) hat als junger Mann die Histoire de la Révolution française ernst, objektiv, knapp und gedrungen erzählt. Die von Buchez und Roux redigierte Histoire parlementaire de la Révolution française (40 vols., 1834—38) ist weniger ein Geschichtswerk, als vielmehr ein Materialmagazin für ein solches. Louis Blanc (1813—82), welcher sich durch sein fünfbändiges, unterhaltend geschriebenes Pamphlet, betitelt Histoire des dix ans 1830—1840 einen Namen gemacht hatte, unternahm es, in seiner groß angelegten Histoire de la Révolution française (1847—63, 13 vols.) eine Epopöe der französischen Staatsumwälzung zu schreiben. Das Beste daran ist der einleitende Band. Aber wenn man im übrigen dem Verfasser zugestehen muß, daß er sein Material sehr anschaulich zu gruppieren verstand und seine Detailmalerei häufig ergreifend und fesselnd wirkt, so muß doch seine nur schlecht versteckte Absicht, eine Apologie des Terrorismus im allgemeinen und des Robespierreismus im besondern zu liefern, als in der Absicht verwerflich und in der Ausführung verfehlt bezeichnet werden. In neuester Zeit ging in viel versprechender Weise an die Behandlung des großen

und immer noch unerschöpften Stoffes Albert Sorel (geb. 1842, L'Europe et la Révolution française), dessen weiter unten noch einmal zu erwähnen ist.

Am bekanntesten von allen Revolutionsgeschichten ist jedoch die Hist. de la Révolution française von Adolphe Thiers (1797—1877) geworden, welche 1823—27 in acht Bänden erschien und an welche sich des Verfassers noch berühmtere Histoire du Consulat et de l'Empire (1845—62, 20 vols.) anschloß. Thiers war ein Erzchauvinist, ja geradezu der Vater oder wenigstens der Nährvater des Chauvinismus. Die in seinem Werke geschickt gemachte und geschickt vorgetragene Vergottung Napoleons I. hat bekanntlich großes Unheil gestiftet und zur Möglichmachung Napoleons III. sehr viel beigetragen. Brillanter, aber auch einseitiger und bornierter als in dem Kaiserbuche von Thiers dürfte das Galliertum niemals zum Vorschein gekommen sein. Daß in Thiers' Augen die übrigen Völker nur dazu da sind, dem französischen Relief zu geben, versteht sich von selbst. Ein vortrefflicher, ein glänzender Erzähler, hat er die Geschichte Napoleons dramatisch zurechtgemacht und ein auf die französische Eitelkeit sehr geschickt berechnetes Werk geliefert. Aber ein Geschichtschreiber ist er nicht. Konnte doch nur ein Franzose so eitel, selbstgefällig und anmaßend sein, die Geschichte Napoleons schreiben zu wollen, ohne daß ihm die deutschen Quellen zugänglich waren.

Daher denn auch die schuljungenhaften Schnitzer, die er macht, so oft er in seiner Kaiserrhapsodie auf deutsche Verhältnisse zu sprechen kommt. Das Spaßhafteste dieser Art begegnete ihm wohl im 13. Bande seines Werkes, wo er die nationaldeutsche Bewegung der Geister und Gemüter, welche von 1808 an in Berlin gepflegt wurde und 1813 zum Ausbruche kam, in den Jahren 1811—12 in Wien, sage in Wien! (risum teneatis) vor sich gehen läßt. Mr. Thiers fabuliert unter anderem: „Mit einer ihm sonst keineswegs eigenen Zuvorkommenheit nahm der Wiener Hof die deutschen Autoren bei sich auf. Die Herren Schlegel, Goethe (!), Wieland (!) und noch andere waren nach Wien gezogen worden, und man hatte sie dort mit außerordentlichem Eklat begrüßt. Man bediente sich damals einer verdeckten und übrigens ganz loyalen Weise, um anzudeuten, daß Deutschland sich bald gegen Frankreich erheben müsse, und zwar, indem man das, was man den „deutschen Genius" nannte, feierte und über die Maßen erhob, indem man die Überlegenheit des Deutschtums über den Geist anderer Nationen proklamierte, wobei man natürlich auf den Schluß kam, daß Deutschland unmöglich in der Erniedrigung, ein besiegter Sklave, leben könne, und daß vielmehr seine baldige, glänzende Erhebung bevorstehe. Die Wiener Gesellschaft, die den eben von uns genannten Schriftstellern bedeutend Weihrauch streute, hatte damit eben nichts anderes andeuten wollen, und jene mehr elegante als geistvolle Aristokratie war den Männern der Litteratur nur aus Haß gegen Frankreich schmeichelhaft entgegengekommen." Die Oberflächlichkeit und Selbstgefälligkeit, sowie der Mangel an sittlichem Gefühl, an Wahrheits- und Gerechtigkeitssinn, welche Eigenschaften dem „Historiker" Thiers anhaften, haben endlich auch unter den Franzosen einen tüchtigen und redlichen Kritiker gefunden in der Person des Jules Barni (**Napoléon Ier et son historien Mr. Thiers, 1865**).

Als es mit dem zweiten Empire bergabwärts ging, begann vielen Franzosen eine Ahnung aufzudämmern, wie weit sie es mit dem Napoleonkult gebracht hätten. Aus dieser widernapoleonischen Stimmung erklärt es sich, daß dem Kaiservergötterer Thiers Pierre Lanfrey (1828—78) seine unvollendete Histoire de Napoléon (1867, 4 vols.) entgegenstellte, um die Geschichte des ersten Kaiserreiches aus dem Bereiche der Mythographie und Legendenduselei auf den Boden historischer Wirklichkeit herüberzurücken. Lanfreys Buch fand in Deutschland mehr Beifall als in Frankreich; denn natürlich

bewunderten die Deutschen an einem Fremden höchlich, was ihre eigenen Historiker längst zuvor gethan hatten, ohne daß die Landsleute es der Mühe wert gehalten, sich darum zu kümmern.

Die Geschichte der Restaurationszeit von 1814—30 hat zwei tüchtige Darsteller gefunden in A. Vaulabelle und L. de Viel-Castel († 1882). Das Werk des ersten (7 Bände) geht von den Anschauungen des Liberalismus aus, während das des zweiten von (1860—79 erschienen, 20 Bände) der diplomatischen Historik angehört. Eine lesbare Geschichte der Februarexplosion hat eine Frau geliefert, die Gräfin d'Agout und zwar unter dem Namen von Daniel Stern (Hist. d. l. Révol. de 1848). Umfassender angelegt, aber nicht immer zuverlässig und viel zu rhetorisch breit ist die Histoire de la Révol. de 1848 von Garnier-Pagès.

Unter den neuesten Geschichtschreibern Frankreichs sind mit Auszeichnung zu nennen A. Jobez (La France sous Louis XV), Mortimer-Ternaux, dessen Histoire de la terreur, kräftig und anziehend geschrieben, auf gewissenhafte Durchforschung der Originalakten sich stützt, sowie die vortrefflichen kriegsgeschichtlichen Arbeiten von Chambray (Campagne de 1812) und von Charras (Histoire de la guerre de 1815), welche der Ségurschen Legende von 1812 und der Thiersschen Legende von 1815 ein Ende gemacht haben. Als hochbedeutsame Schilderungen der Revolution und des Kaiserreichs durch Augenzeugen und Mithandelnde sind noch hervorzuheben die Mémoires (10 vols.) des Marschalls Marmont, die Mémoires (3 vols.) des Grafen Miot und die Mémoires (2 vols.) des Grafen Beugnot, sodann als freilich mit noch größerer Vorsicht zu gebrauchende Quellenschriften zur Geschichte des Julikönigtums die Mémoires (4 vols.) von Charles Dupin und die Mémoires (2 vols.) von Odilon Barrot.

Nicht zu verschmähende, obzwar aus einem Ozean von Geschwätz herauszufischende Beiträge zur inneren Geschichte der Zeit Louis Philipps, der Februarrevolution von 1848 und des zweiten Empire bieten Vérons Mémoires d'un bourgeois de Paris (10 vols.), ferner die Mémoires des Polizeichefs Claude (10 vols. 1881), die Mémoires des Grafen Horace de Viel-Castel, welchem ich die Namen eines „Prokop des zweiten Empire" geschöpft habe (6 vols. 1883), und die Souvenirs du second Empire von A. Granier de Cassagnac (3 vols. 1884). Der Staatsstreich, welcher den Sohn der Hortense Beauharnais zum Herrn von Frankreich machte, hat in Eugène Ténot einen vorzüglichen Darsteller gefunden (Etude historique sur le coup d'Etat: Paris en décembre 1851, La Province en décembre 1851, 2 vols. 1865—68), und Taxile Délord hat, freilich vom einseitig französischen Standpunkt aus, den Versuch gemacht, eine Histoire du second Empire (1869 seq. 4 vols.) zu schreiben. Der Krieg von 1870—71 fand in Albert Sorel (Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande, 2 vols. 1875) und in M. Ch. de Mazade (La guerre de France, 2 vols. 1875) zwei berufene Historiker, welche nicht anstanden, auch ihren Landsleuten die Wahrheit zu sagen, obzwar sie sich nicht soweit über das Galliertum zu erheben vermochten, um auch den Deutschen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Von allen den zahlreichen französischen Büchern über die Ereignisse von 1870—71 zeichnet sich aus durch freien Blick und Wahrheitsliebe des Grafen d'Hérisson Journal d'un officier d'ordonnance (1885). Den Kommunegreuel von 1871 endlich hat Maxime du Camp mittelst seines höchst sorgfältigen Buches

Les convulsions de Paris (4 vols. 1878 seq.) bis in alle Einzelheiten hinein aufgedeckt und angehellt.

Wissende und aufrichtige Franzosen haben sich nicht gescheut, von einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingetretenen décadence ihrer Litteratur zu reden, so z. B. und zwar sehr nachdrücklich Marius Topin in der Einleitung zu seinem Buch Romanciers contemporains (1876). Sie klagen über die Verworrenheit und Gemeinheit der Anschauungen, über die Verirrungen des litterarischen Geschmackes. Sie fragen: Wo sind Nachfolger der Lamartine, Hugo und Musset? Sie sagen, daß sie sich vergeblich nach Historikern umsähen, welche einen Thierry, einen Barante, einen Guizot, und nach Kritikern, welche einen Villemain und einen Saint-Marc Girardin ersetzen könnten. Man muß gestehen, daß solche Klagen nicht unberechtigt sind; aber dieselben könnten ja mit mehr oder weniger Berechtigung in sämtlichen Kulturländern erhoben werden. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist überall keine litterarische Epoche. Diese Zeit hat anderes zu thun, als Litteratur zu machen, Notwendigeres vielleicht, Besseres schwerlich. Indessen fehlt es, wie ja oben angedeutet worden, auch in Frankreich, wie überall, nicht an einzelnen Zeichen, daß „was sterblich nicht im Menschen", immer noch eine Gemeinde habe, obzwar vorerst nur eine kleine. Dichter sind aufgestanden, welche mit reinen Händen das Vestafeuer des Schönen nähren, und auf einen Denker und Kulturhistoriker wie Hippolyte Taine, welcher der verwirrenden Revolutionslegende ein Ende gemacht hat, dürfte jedes Land stolz sein.

Dritter Abschnitt.

Italien.[118])

Initiale J aus einem Manuskript des 12. Jahrhunderts.

In Italien, ihrer Heimat, wußte sich die lateinische Sprache im Munde der Gebildeten länger zu erhalten, als sie es in den übrigen Wohnsitzen der Romanen zu thun imstande war, und daher kam es, daß die italienische Sprache später denn die übrigen südeuropäischen Idiome zu grammatikalischer Gliederung und stilistischer Regelung gelangte. Das Romanzo zersplitterte sich von den Alpen bis abwärts nach Sizilien in unzählige Dialekte. Im Norden des Landes behaupteten die germanischen Eroberer vorwiegenden sprachlichen Einfluß, welcher sich noch heutzutage in der Kraft und Rauheit der Dialekte Piemonts, der Lombardei und der Romagna kundgiebt; in der Weichheit und dem melodischen Flusse der Rede Roms und Toskanas dagegen macht sich mehr die Nachwirkung der Glätte und Eleganz der Sprache Ciceros fühlbar, und endlich lassen sich griechische und arabische Sprachelemente nach dem Urteil kompetenter Kenner aus dem kalabrischen und sizilischen Dialekt noch jetzt deutlich heraushören. Ungeachtet dieser inneren Unterschiede kam dem italienischen Romanzo nach außen das gemeinsame Merkmal zu, daß es sich von den übrigen Zweigen dieses Sprachstammes eigentümlich unterschied, obgleich man den Namen einer italienischen Sprache noch nicht kannte.

Im Verlaufe der Zeit, als sich das Bedürfnis nationallitterarischer Äußerung geltend machte, mußte natürlich der Volksdialekt, welcher zum Organ solchen Ideenaustausches vermöge seiner Bildsamkeit am geeignetsten erschien, immer mehr Boden gewinnen. Dieser Dialekt war der toskanische, der unter der Bezeichnung des „Volgare illustre“, d. h. der höheren Volkssprache im Unterschiede von dem Latein, an den Höfen und unter den Gebildeten überhaupt in Umlauf kam und dann durch Dantes überlegenes Genie zur nationalen Schriftsprache erhoben wurde, die sich rücksichtlich der Rhythmik und Metrik den übrigen romanischen Idiomen analog entwickelte. Das Silbenecho, der Reim, welcher schon frühzeitig im Mittelalter in den romanischen Ländern sich einzubürgern begann, trat, wie eben im Romanzo überhaupt, so auch in Italien an die Stelle der antiken Prosodie, wobei ihm die große Anzahl gleichlautender Wortendungen so bereitwillig entgegenkam, daß sich die italische Poesie durch den un-

erschöpflichen Reichtum und die kunstvolle Verschlingung der Reime bald vor allen übrigen auszeichnete und dadurch insbesondere der Sprache Italiens jener bewunderungswürdige melodische Tonfall und musikalische Schmelz, aber auch die Neigung zu inhaltsloser Spielerei und leerem Klingklang angeeignet wurde. Sie ist das angemessene Organ eines Volkscharakters, dessen Grundzüge Phantasie und Sinnlichkeit sind und der, ganz entgegen der deutschen Tiefe und Beschaulichkeit, unausgesetzt nach Repräsentation, äußerlichem Glanz und geräuschvoller Öffentlichkeit trachtet. Dieses Trachten bestimmt die ganze Lebens- und Denkweise des Italieners. Ein abgesagter Feind von Stille, Einsamkeit und Häuslichkeit, lebt er mit ganzer Seele im Getümmel der Straßen und öffentlichen Plätze, die sein Hang zu sinnlichem Genuß, seine Schaulust, sein Drang nach Geltendmachung seiner Persönlichkeit, die Begierde, das eigene Ich im vorteilhaftesten Lichte zu zeigen, die Freude an Pomp und Prunk mit zahllosen Festen, Aufzügen und Ceremonien erfüllt, aus denen sein durch und durch künstlerisches Naturell stets neue Nahrung schöpft.

Die Religion hat sich dem Charakter des Landes anbequemt und der Katholizismus ist hier durchaus heiter sinnliche Mythologie und phantasievolles Ceremoniell. Der Mittelpunkt dieser Mythologie und dieses Ceremoniells ist, wie bekannt, die Verehrung der Madonna, von welchem Kultus Platen so schön gesagt hat:

„Längst zwar trieb der Apostel den heiligen Dienst der Natur aus,
Doch es verehrt sie das Volk gläubig als Mutter des Gotts."

Er mußte ungemein dazu beitragen, das Volk in jenem Zustande der Kindlichkeit zu erhalten, welcher bei aller zeitweisen moralischen Versunkenheit und Verworfenheit immer wieder vorschlägt und sich besonders durch den Umstand kundgiebt, daß das Seelenleben des Italieners weit mehr durch den Affekt als durch die Leidenschaft beherrscht wird. Hat die Kirche, verbunden mit den Wirkungen eines erschlaffenden, übergütigen Klimas, das ihrige eifrigst gethan, um die Denkkraft der Nation in Schlummer einzulullen und ihr ganzes Leben in Äußerlichkeiten aufgehen zu machen, so war das traurige politische Geschick des Landes nicht geeignet, die besseren Eigenschaften seiner Söhne zu entwickeln und zu kräftigen. Jederzeit das Ziel der Eroberung, abwechselnd von den Römern, den Germanen, den Normannen, den Arabern, den Spaniern und Franzosen beherrscht, gedrückt, geplündert und zerstückt, mußte Italien das Gefühl nationaler Selbständigkeit frühe einbüßen, und selbst die vorübergehenden Glanzperioden der lombardischen und toskanischen Republiken, sowie der meerbeherrschenden Freistaaten von Venedig und Genua vermochten es zur Geltendmachung dieses Gefühls nicht zu erheben. Seine ganze Geschichte von dem Falle Roms an ist bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein trauervoller Wechsel von fremder Invasion und einheimischer Rivalität oder Gewaltherrschaft gewesen. Was Wunder, daß in diesen Leiden der Volkscharakter in seiner Wurzel vergiftet ward, daß er sich mit den schlechten Eigenschaften versetzte, welche die Sklaverei ausbrütet, daß der Italiener Männlichkeit und Geradsinnigkeit verlor, daß er der Brutalität seiner Unterjocher hinterlistige Klugheit, dem Schwerte den Dolch, der Gewalt schlangenzüngige Diplomatik entgegensetzte? Man hatte ihm nur den Sinnengenuß freigelassen, und wenn er sich in dem Strudel desselben nicht gänzlich verlor, so hat er dies nur seiner unaustilgbaren Anhänglichkeit an die Natur zu danken, welche seinen angeborenen Schönheits- und Kunstsinn nährte, ihn zu künstlerischem Schaffen trieb und die Lust an den Früchten solcher Thätigkeit

als heilsames Gegengewicht gegen gemeinsinnliche Üppigkeit in die Wagschale legte. Aber von dem Klima, von der Kirche, von den politischen Zuständen ausschließlich auf das Gebiet der Phantasie und Sinnlichkeit gewiesen, entäußerte sich der Italiener, wie im Leben, so auch in der Kunst allmählich der männlichen Energie, trotzdem daß zahlreiche erhabene Geister ihn zur Festhaltung derselben erziehen wollten, und ließ das weibliche Element seines Naturells immer ausschließlicher vorwalten, woher es denn kommt, daß seine Kunst mehr den musikalischen und malerischen als den plastischen Charakter trägt, daß seine Litteratur im ganzen mehr eine empfangende als zeugende ist, daß seiner Poesie der wahrhaft epische und tragische Geist abgeht und daß dieselbe wesentlich lyrisch ist, mit der nationalen Musik- und Gesangliebe innigst verbunden, sowie vorzugsweise homogen der beweglichen, heißblütigen Subjektivität der italienischen Bevölkerung, welche, reichlich mit dem Talent der Improvisation begabt, die Stimmung des Augenblicks gerne dichterisch gestaltet.

Erste Periode der italienischen Litteratur.

Wie ich schon im vorhergehenden Abschnitt beiläufig erwähnte, hatte der Gesang der provençalischen Troubadours in Italien Aufnahme und Pflege gefunden, als er daheim zu verstummen begann. Anfangs bediente er sich auch jenseits der Alpen noch der Zunge von Languedoc, welche längere Zeit das gemeinschaftliche Ausdrucksmittel der ritterlichen Sänger in Südeuropa abgab; bald jedoch machten die italienischen Mundarten ihr Recht an die Dichter des Landes geltend, und so ist uns von Ciullo d'Alcamo (zu Ende des 12. Jahrhunderts), den die Litteratoren den ältesten Poeten Italiens zu nennen pflegen, eine Canzone erhalten, welche in einem wunderlichen Mischmasch von lateinischen, provençalischen, spanischen, französischen, sizilischen und griechischen Sprachteilen gedichtet ist und deutlich erraten läßt, welchen Reinigungsprozeß die Schriftsprache Italiens durchzumachen hatte.

„Rosa fresca aulentissima ch'appari inver l'estate,
Le donne te desiano, pulzelle, maritate:
Traheme d'este focora, se t'este a bolontate
Per te non ajo abento nocte e dia
Pensando pur di voi, Madonna mia“ etc.

Ciullo führt den hundertzähligen Reigen der italienischen Troubadours, deren Sammelplatz insbesondere das kaiserliche Hoflager Friedrichs II. in Sizilien war. Dieser edle Schwabe, der geistvollste und liebenswürdigste Mensch des Mittelalters, übte selbst die fröhliche Kunst, sowie sein berühmter Kanzler und Freund Pier delle Vigne und seine hochbegabten, unglücklichen Söhne Manfred und Enzio; sie erhielt von seinem Lieblingsaufenthalte den Namen der sizilischen Poesie, welcher erst später der Bezeichnung italienische Dichtkunst weichen mußte. Unter den sizilischen Troubadours thaten sich besonders Guido delle Colonne, Il Notajo (eigentlich Jacopo da Lentino), Mazzeo Ricco und die Dichterin Nina Siciliana hervor. Nach Zerstreuung dieses Dichterkreises wurde dann die alte Universität Bologna, an welcher sich die hellsten und strebendsten Köpfe sammelten, Heimat der frischgeweckten „gaya scienza“. Als Repräsentant derselben tritt uns hier zuerst Guido Guinicelli entgegen, von welchem Dante rühmt die „holden Sprüche, welche, so lang die neue Weise dauert,

wert erhalten werden ihre Lettern“. Er sowohl, als Guido Ghislieri, Fabrizio, Semprebene, Onesio, Fra Guittone u. a. m. huldigten noch dem roheren sizilischen Stil; roh ist auch noch das Italienische der sonst tief empfundenen geistlichen Gesänge des trefflichen lateinischen Liederdichters Jacopone da Todi (S. 163), und erst durch Guido Cavalcanti († 1300) wurde der gebildetere toskanische Stil in die Poesie eingeführt und geltend gemacht.

Hiermit kam aber in die junge Kunst zugleich ein Element, das ihr höchst gefährlich werden mußte, nämlich die scholastische Gelehrsamkeit, welche damals im Reiche des Gedankens unumschränkt gebot und jeden freien Aufschwung des Geistes unter dem Wust ihrer dürren Subtilitäten zu erdrücken drohte. Cavalcantis Gedichte zeigen, daß sich die italienische Poesie in dem fatalen Dilemma befand, entweder in dem Sandmeere scholastischer Gelahrtheit zu versinken oder aber in der dürren Luft der provençalischen Lyrik sich zu verflüchtigen. Zum Glück erstand um diese Zeit in Dante ein überlegener Genius, welcher die Scholastik und die von den Provençalen und ihren italienischen Nachahmern angeregte Romantik zu einem Kunstwerke zu verschmelzen wußte, in welchem die Zeitgeschichte eine solide Grundlage für die darin entwickelte scholastische Weltanschauung hergab. Wie sehr aber der Dichter in derselben befangen war, kann jede Seite seines großen Werkes beweisen. Es war ein riesenhaftes Unternehmen, Gelehrsamkeit und Poesie zu einem harmonischen Bunde zu vermögen, wie es Dante versuchte. Allein er übersah dabei, daß eine gesunde nationale Entwickelung ohne Zusammenhang mit der Unmittelbarkeit des Volkslebens nicht denkbar ist und daß das „zarte Seelchen“, die Phantasie, notwendig verkrüppelt werden muß, wenn man sie vor der Zeit dem Spiele mit der freien Natur entreißt, um sie innerhalb der Schule einzupferchen. Dante hat demnach, indem er gleich zu Anfang der italienischen Litteratur das Großartigste in Auffassung und Durchführung schuf, was dieselbe aufzuweisen hat, ihrer naturgemäßen Entfaltung gleichsam den Lebensfaden abgeschnitten. Sein großes Gedicht erwuchs nicht aus dem nationalen Boden, sondern im Treibhause einer abstrusen Gelehrsamkeit, gegen welche sich der sinnliche Nationalcharakter der Italiener im Grunde stets gleichgiltig oder mißtrauisch verhalten mußte. Er, dessen Geist die ganze damalige Welt umfaßte und dessen poetische Kraft so groß war, daß er aus einem Stoffe, aus welchem ein anderer bloß ein dürftiges Lehrgedicht zu machen gewußt hätte, wenn auch kein homerisches, so doch das christliche Epos zu formen verstand, er steht daher ungeachtet seines glühenden Patriotismus eigentlich als ein Fremder unter seinen Landsleuten, die ihn wohl anstaunen und ehren, nicht eigentlich aber lieben und genießen können.

Dante (Abkürzung von Durante) Alighieri wurde am 27. oder am 3. Mai 1265 zu Florenz geboren. Seine Jugend und Lehrjahre fielen also in eine Zeit, wo die toskanischen und lombardischen Republiken den Höhepunkt ihres Glanzes erreicht hatten, wo die Freiheit und Rührigkeit des öffentlichen Lebens sich mit der wiedererwachten Pflege der Künste verband, um die Städte, in welche der Handel seine Schätze leitete, mit den edelsten Gebilden der Architektur zu schmücken, wo Cimabue und Giotto in der schönen Arnostadt malten, Casella die Musik lehrte und der berühmte Gelehrte Brunetto Latini, als Dichter des Tesoretto viel zu rhetorisch, daselbst einer Schule der Grammatik und Rhetorik vorstand. Die genannten Männer waren Dantes Lehrer und Freunde; er genoß eine sorgfältige Erziehung, bildete sich

in den redenden und bildenden Künsten, wie in den ritterlichen Übungen aus und sah seine Jünglingsjahre von der schönen Liebe zu Beatrice Portinari gekrönt, einer Liebe, die ihm seine seelenvollen lyrischen Gedichte (Rime), besonders die in dem Buche Das neue Leben (Vita nuova) gesammelten, eingab und für sein ganzes Fühlen und Denken so höchst wirkungsreich geblieben ist. Noch sehr jung focht Dante, in einer damals guelfisch gesinnten Stadt als Sprößling einer angesehenen guelfischen Familie geboren, mit in den Schlachten der Florentiner gegen die Ghibellinen von Arrezzo und Pisa und diente nachmals der Republik ebenso gewandt mit seinem Geist und Wort, wie er ihr tapfer mit dem Schwerte gedient hatte. Seinen Verdiensten entsprach die Erwählung in das Kollegium der Priori, die höchste Magistratur; allein damit hatte er auch den Gipfel des Glückes erreicht, und der Wendepunkt desselben trat rasch ein. Die Zwistigkeiten der nach Florenz verpflanzten Pistojer Familie Cancelleri, welche sich in die feindlichen Zweige der Bianchi (Weißen) und Neri (Schwarzen) spaltete, schürten den Bürgerkrieg in der Republik, deren Bewohnerschaft sich in die Parteien der Cerchi und der Donati sonderte. Jene, denen auch Dante angehörte, hielten es mit den Bianchi, diese mit den Neri, die von dem Papste Bonifaz VIII. unterstützt wurden. Während Dante 1302 als Gesandter von Hause abwesend war, fiel der Sendling des Papstes, Karl von Valois, mit Hilfe der Donati über die Bianchi und Cerchi her und trieb die ganze Partei aus der Stadt. Die Unterlegenen wurden geächtet, ihre Güter konfisziert, ihre Häuser niedergerissen. Dieses Los traf auch Dante, obgleich auch seine Gattin Gemma Donati, mit der er seit 1291 in nicht eben glücklicher Ehe gelebt hatte, die Schwester des Hauptführers der Donati war. Nachträglich ward über Dante und seine Mitverbannten noch die Sentenz gefällt, daß sie lebendig verbrannt werden sollten, wenn sie je in die Hände der Florentiner fielen.

Dantes Haus in Florenz.

Den Ausgestoßenen blieb keine andere Wahl, als sich mit den Ghibellinen zu vereinigen, mit deren Hilfe sie 1304 einen Angriff auf Florenz unternahmen, welcher mißglückte, worauf Dante über die Apenninen ging, um in der Lombardei einen Zufluchtsort zu suchen. Neunzehn Jahre lang irrte er nun unstät und flüchtig umher

und er, der stolze und strenge Republikaner, mußte sich bequemen, die Gastfreundschaft der kleinen Tyrannen anzusprechen, welche damals Oberitalien mit allen Lastern und Greueln erfüllten. Ermüdet von dem „harten Auf- und Absteigen fremder Treppen“, aufgerieben von Gram und Zorn über das eigene Mißgeschick und mehr noch über das Unglück der florentinischen Heimat und Italiens, angeekelt von der Menschen Schlechtigkeit und verbittert über das Fehlschlagen der liebsten Hoffnungen, starb Dante in seinem sechsundfünfzigsten Jahre am 14. September 1321 zu Ravenna, wo er in der Kirche des Franziskanerklosters begraben wurde. „In Florenz hat niemand um ihn geweint,“ sagte sein ältester Biograph, Boccaccio, bezeichnend. Die meisten seiner Werke, das Buch De vulgari eloquentia, in welchem er als Gesetzgeber der italienischen Sprache auftrat, der Tractatus de monarchia, der die politischen Ansichten des vielerfahrenen und schwergeprüften Denkers entwickelte, welcher das Heil der von den extrem aristokratischen oder extrem demokratischen Staatsgrundsätzen gequälten Völker zuletzt in einer idealen Universalmonarchie gefunden haben wollte, ferner der italienisch geschriebene Convito, welcher gewissermaßen einen Kommentar zu Dantes Leben und Schriften enthält, endlich auch die Commedia, der die Verehrung der späteren Geschlechter das Epitheton divina gab, sind während seiner Verbannung entstanden.

Dantes Traktat von der Monarchie ist ein kulturgeschichtlich höchst merkwürdiges Buch. Es bezeichnet als ein unvergänglicher Markstein die Epoche, wo die vorgeschrittensten Geister des Mittelalters unter dem Alpdruck der theokratischen Idee einer päpstlichen Universalherrschaft sich hervorzuarbeiten begannen. Dante hat in seinem Buch, zunächst im Dienste der ghibellinischen Politik, dem Kirchenideal ein weltliches Staatsideal entgegengestellt. Und die Dantesche Idee vom Reich, welche er in seinem Traktat entwickelte, war — wie Gregorovius (Gesch. d. Stadt Rom, VI, 24) ausführt — „keineswegs ein Programm des Despotismus. Der allgemeine Kaiser sollte nicht der Tyrann der Welt sein, der die gesetzmäßige Freiheit tötete, sondern ein über alle despotischen Begierden wie über alle Parteileidenschaften erhabener Friedensrichter, der höchste Minister oder Präsident der Menschenrepublik.“ Freilich, so ein Ideal von Kaiser war leichter zu ersinnen als auf Erden zu finden.

Allerdings mag er den Plan seines großen Gedichtes schon weit früher gefaßt und wohl auch einen Teil desselben ausgeführt haben, was Boccaccio ausdrücklich behauptet; allein der Ton des Ganzen bezeugt hinlänglich, daß es eine Frucht der herben Wanderjahre des Dichters ist.

Hören wir darüber, sowie über den Plan und Geist der göttlichen Komödie einen Landsmann Dantes, der in einem englisch geschriebenen Buche die Schmerzen, Befürchtungen und Hoffnungen der italienischen Patrioten dargelegt hat (Mariotti, Italien in seiner politischen und litterarischen Entwickelung, S. 138). „Schon in den ersten Stunden seiner Verbannung wünschte Dante seiner edlen Entrüstung durch seine Schriften Luft zu machen, die letzte Waffe, durch die er seinen übermütigen Gegnern noch gefährlich werden konnte. Er dachte an ein Werk, in welchem die Namen aller seiner Feinde aufgezeichnet sein sollten, in welchem sie mit ewiger Schmach für alles, was er zu tragen hatte, büßen sollten. Er bedurfte eines Stoffes, der so grenzenlos war wie sein Groll; er brauchte eine unsichtbare Welt, in der diejenige, in welcher er lebte, nach seinem Hassen und seinem Lieben gerichtet und verurteilt werden sollte.

„Kennst du die Hölle des Dante nicht?
Die schrecklichen Terzetten?
Wen da der Dichter hineingesperrt,
Den kann kein Gott erretten.
Kein Gott, kein Heiland rettet ihn
Aus diesen singenden Flammen.“ (Heine.)

Unter den vor seiner Verbannung in Betracht gezogenen Plänen war eine Idee, welche wunderbar für sein Vorhaben paßte. Woher dieser ursprüngliche Plan stammte, darüber zu grübeln wäre jetzt ebenso schwer als nutzlos. Die formlosen Versuche einiger

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mondes.
Links die Seelen derer, die ihr Gelübde nicht vollständig erfüllt haben. Dante, der mit vor- und rückwärts schauendem Kopf gezeichnet ist, hält dieselben für Spiegelbilder, wird jedoch von seiner Führerin Beatrice belehrt. (Purgatorio, III. Gesang.)
Zeichnung von Sandro Boticelli im K. Kupferstichkabinet in Berlin (nach Jahrb. d. K. pr. Kunstsamml. IV. Jahrg.).

Legenden und Fabliaux der französischen Minstrels (vgl. was oben im zweiten Abschnitt Nr. 2 über Houdans Gedicht La Voy ou la Songe d'Enfer gesagt ist), selbst wenn sie als Muster angeführt werden können, die zuerst die Idee einer Reise nach dem Reiche der

Ewigkeit eingaben, vermögen den Ansprüchen Dantes auf Originalerfindung keinen Abbruch zu thun. Höchst wahrscheinlich war aber schon seine Vertrautheit mit den Werken Vergils, seines Lieblingsdichters, für Dante hinreichend, um den Ausgangspunkt zu finden, von dem aus er sich zu so erhabener Höhe emporschwang; auch wurde vielleicht nicht ohne guten Grund der lateinische Dichter als Führer und Lehrer auf dem größten Teile der ereignisreichen Pilgerfahrt gewählt. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß das Hinabsteigen des Äneas in die Unterwelt im sechsten Buche der Äneis, sein Zusammentreffen mit Freunden und Feinden, die Weissagungen über die Zukunft, die ihm der Geist seines Vaters mitteilt, und die tausend schauerlichen Bilder, durch welche der römische Dichter die einfache Schöpfung Homers bereicherte, den plötzlichen Gedanken weckten, daß auch er, wie Äneas die Schranken des Lebens durchbrechend, die Geheimnisse des Totenreiches entdecken und sie dem Auge der Menschheit enthüllen könnte.

Die Begriffe der Menschheit von dem jenseitigen Leben waren zu jener Zeit unzertrennlich mit schauerlichen Phantomen und abergläubischen Schrecken verbunden. Es war daher eine unerschöpfliche Schatzkammer poetischer Hilfsmittel, im Jahre 1300 eine Reise in die ewigen Regionen zu beschreiben und der furchtsamen und leichtgläubigen Menge Kunde von Himmel und Hölle zu bringen; denn die Beschreibungen der Engel und Teufel wurden in vielen Fällen von dem gemeinen Volke wörtlich genommen. Der einfältige Pöbel wies auf den Dichter, wenn er vorüberging, und glaubte in seinem dunklen Gesicht und krausen Haar die Spuren der Wirkung der Glut und des Rauches von dem unauslöschlichen Feuer zu bemerken. Es war ein Unternehmen der Frömmigkeit und Wiedervergeltung, die Schatten vor alters oder kürzlich Verstorbener zu besuchen, sie zu schildern, wie sie die ewigen Strafen litten, welche die göttliche Gerechtigkeit über sie verhängte; die Maske der Heuchelei Personen abzureißen, welche die Welt getäuscht und sich unverdiente Berühmtheit erworben hatten; den guten Namen anderer wiederherzustellen, denen Neid oder Bosheit keine Ruhe im Grabe ließ; den Schmerz eines bekümmerten Lebenden zu lindern, indem man ihm die Wonne des Beklagten zeigt, wenn er unter den Auserwählten frohlockt, oder seine ruhige Ergebung in sein Los, wenn er unter den Verdammten ist. Eine erhebende Freude lag in dem Gedanken, die Schatten von Männern zu treffen, deren Namen der Dichter mit Ehrfurcht und Begeisterung auszusprechen gewohnt war, mit solchen zu reden, deren Tod die Welt mit bitteren und nutzlosen Klagen begleitet hatte, und die Thränen und Seufzer anderer zu verhöhnen, die sein Mißgeschick gefördert oder verspottet hatten.

Für eine nach Erkenntnis heiß dürstende Seele lag eine wonnige Aufregung in der Erwartung, die unzugänglichsten Wahrheiten enthüllt zu sehen und befähigt zu sein, seine eigenen Vermutungen unter den Menschen zu verbreiten, gleichsam bestätigt durch das, was er dort, wo aller Zweifel aufhört, vernommen. Er wird gehen, er wird sehen, er wird erkennen; er wird seinen langjährigen Durst an dem Brunnen der Wahrheit löschen und diese Wahrheit, indem er sie in alle magischen Reize der Poesie kleidet, zu einem Gesetz unter den Sterblichen machen. Betet nicht im Himmel ein Engel für ihn, wacht nicht die Liebe, der Traum seiner Kindheit, die heilige Flamme, die er in seinem Herzen mit dem Eifer einer Vestalin bewahrt hat, wacht nicht (die schon 1294 gestorbene) Beatrice beständig über seinem Schicksal und leitet seinen Stern wie ein schützender Geist? Beatrice muß es sein, die von dem Ewigen sich die Gnade erbittet, die Schritte ihres Geliebten durch den Himmel zu geleiten; sie wird seine Lehrerin sein, nachdem Vergil ihn durch die Kreise des Abgrundes der Finsternis und die Stufen des Fegfeuers hinaufgeführt hat. So war Dantes Plan, und nie ergoß die Seele eines Mannes so sein ganzes Selbst in eine einzige Schöpfung. Alle politischen Leidenschaften des wandernden Ghibellinen, alle begeisterten Wonnen des Geliebten Beatrices, alle tiefsten Abstraktionen des gewiegten Gelehrten, eine ganze Zeit, sein ganzes Herz und seine ganze Seele fanden in einem Werke Platz; aber weil solche Einflüsse nicht

zu gleicher Zeit mit derselben Kraft wirkten, atmen die verschiedenen Teile des Gedichtes auch einen verschiedenen Geist, je nachdem die Vorfälle in dem Leben des Dichters einer Seite seines Gemütes das Übergewicht über die andere gaben.

Der erste Teil ist fast ganz der Politik gewidmet; er wurde in der ersten Aufregung der Verbannung geschrieben, als der Dichter bestrebt war, den Feinden seiner Sache Feinde zu schaffen. Ghibellinischer Groll und ghibellinische Rache nehmen ihn ganz in Anspruch, und während er mit immer wachsender Verachtung Florenz, Rom und Frankreich, die Guelfen, die Neri, Karl von Valois und Bonifaz VIII. angreift, rettet er den Ruhm von hundert Ghibellinen oder verbirgt in dem Staunen des Entsetzens und Mitleids ihre Verbrechen unter dem Schleier einer tiefen Teilnahme an ihren Leiden. Aber nachdem er den Abgrund aller Schmerzen verlassen und den Anfang des Fegfeuerberges erreicht hat, da verbreitet sich über sein Gedicht eine selige Ruhe. Die Schatten, denen er begegnet, atmen Liebe und Verzeihung; sie verlangen weniger Nachrichten von den Lebenden zu vernehmen und senden nur Botschaften der Freude; das Herz wird leichter und froher mit den verschiedenen Schichten der Atmosphäre in den ansteigenden Regionen des Berges. Endlich naht sich ihm auf dem Gipfel, wohin er das irdische Paradies verlegt hat, Beatrice. Alles, was die menschliche Phantasie je geschaffen, erreicht nicht den Glanz und die Pracht, welche ihr Kommen verkünden. Ihr Geliebter hat sie gesehen, alle irdischen Erinnerungen haben ihn verlassen; seine Augen an ihre Augen gefesselt, beginnt er seinen Flug nach den Sphären, gezogen von ihren unsterblichen Blicken. Dort, während sie von Stern zu Stern schweben, liest Beatrice in der Seele ihres Geliebten wie in einem Spiegel alle Zweifel, welche ihn quälen; sie giebt ihm die Lösung aller Probleme über das System des Weltalls, über die Geheimnisse der Natur, über die Mysterien christlicher Offenbarung; und nachdem er so das ewige Licht in allen seinen Ausflüssen und Reflexen durchforscht hat, darf Dante seine Blicke auf den Mittelpunkt alles Lichtes wenden, wo er, geblendet, verwirrt und ohnmächtig niedersinkt und seinen Gegenstand aufgiebt, als gestände er, daß selbst dem Genie Dantes eine Grenze gesteckt sei."

Dem Angeführten füge ich noch folgendes bei. Die Göttliche Komödie (Divina Commedia) — geschrieben in einer sich stets auf gleicher Höhe haltenden Sprache, in einem energischen und plastischen Stil, gedichtet in Dreireimen (Terzinen), hundert Gesänge enthaltend und in drei große Abschnitte: Hölle (Inferno), Fegfeuer (Purgatorio) und Paradies (Paradiso) zerfallend — diese göttliche Komödie umfaßt sämtliche epischen, lyrischen und didaktischen Elemente der damaligen Poesie. Sie wächst aus dem Grundgedanken hervor, daß auch für die moderne Welt eine so festgefugte Lebenseinheit gefunden werden müsse, wie sie für die alte Welt bestanden hatte, und giebt eine, zwar streng auf dem christlichen oder, wenn man will, auf dem katholischen Dogma beruhende, jedoch mit männlichstem Freimut verknüpfte Anschauung des Verlaufes der menschheitlichen Geschicke. Man kann das Gedicht eine kolossale Allegorie nennen; allein der Umstand, daß Dante wohlbedächtig den historischen Faden nie fahren läßt und die Idee an das Faktum anknüpft, verhindert, daß seine Darstellung haltlos in der blauen Luft der metaphysischen Deutung schwebe, und wenn sein Werk mit Wahrheit als die Normaldichtung des Katholizismus bezeichnet worden, so darf dabei nicht vergessen werden, daß Dantes Katholizität durchgehends den reformatorischen Verjüngungstrieb in sich hegt und unausgesetzt auf das Ideal des Christentums hinweist. Dieses Ideal, die welterlösende Liebe oder, wie er sich ausdrückt, die Liebe, die beweget Sonn' und Sterne (l'amor, che muove 'l sole et l'altre stelle), war das Prinzip von Dantes Denken und Dichten, und insofern seiner Ansicht zufolge das Drama der Weltgeschichte

in dieses Ideal, in die Liebe, also in das Glück sich auflösen mußte, gebührte seiner an rührend schönen, erhabenen und furchtbaren Einzelheiten höchst reichen, in tiefsinniger Anlage und folgerichtiger Ausführung durch und durch vollendeten, das Diesseits und Jenseits umspannenden Dichtung allerdings der Titel Komödie.

Von dem männlichen Freimut Dantes und der reformatorischen Kritik, welcher er die Gebrechen der Kirche und die Laster der Päpste unterwirft, finden sich bekanntlich zahlreiche Zeugnisse in der Göttlichen Komödie. Eines der stärksten ist in der Äußerung des Apostels Petrus (Parad. XXVII. 22—28) gegen den Papst enthalten:

„Quegli ch' usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del figliuol di Dio,
Fatto ha del cimiterio mio cloaca
Del sangue e della puzza, onde 'l perservo,
Che cadde di quà sù, là giù si placa."

Was die einzelnen Schönheiten des großen Werkes betrifft, so sind dieselben vorzugsweise in der ersten Abteilung (Inferno) zu suchen, welche an Kunstwert die beiden folgenden überhaupt weit übertrifft, weil hier „das rein Menschliche mit seinen Leidenschaften herrscht". Gleich am Eingang frappiert uns die erhabene Aufschrift der Höllenpforte:

„Per me si va nella città dolente!
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza, e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch' entrate."

Von hinreißend elegischer Wirkung ist die Stelle, wo der Dichter mit den Schatten des unglücklichen Liebespaares Paolo Malatesta und Francesca von Rimini zusammentrifft (Inferno V. 73—142) und ihm die letztere ihre trauervolle Geschichte erzählt, mit den Worten schließend:

— — — „Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria. —
Noi leggevamo un giorno, per diletto,
Di Lancilotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo, il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante;
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi legemmo avante."

Einen furchtbaren Kontrast zu dieser lieblichen Episode bildet die von Ugolino della Gherardesca (Inferno XXXIII), ein Nachtstück von markerschütternder Energie, dem an Schrecklichkeit nicht einmal die gigantische Phantastik, womit (Inferno XXXIV) die Erscheinung Satans dargestellt wird, nahekommt. Außerdem ist im Bereiche der Hölle besonders auch auf die sinnige Schilderung der Glücksgöttin (VII, 73—97) hinzuweisen, sowie auf die Begegnung mit Farinata degli Uberti, dem edlen Ghibellinen, dessen Stolz auch unter den Höllenqualen sich selbst gleich bleibt, „come avesse lo 'nferno in gran dispitto", mit Cavalcante Cavalcanti (X) und mit Pier delle Vigne (XIII, 28—109), welcher „beide Schlüssel vom Herzen Friedrichs II. besaß". In den Gesängen des Fegfeuers sind als ästhetisch wirksam hervorzuheben die Zusammenkunft mit dem Sänger Casella (II, 76—118), der Dantes wegmüde Seele durch Anstimmung der Canzone des Dichters „Amor che nella mente mi ragiona" erquickt; dann die Beschreibung, welche Buonconte (V, 94—129) von seinem Tode in der Schlacht bei Campaldino entwirft, ferner die Apostrophe an Italien und Florenz (VI, 76—151), in welche die Vaterlandsliebe zornvolle und wehmütige Töne mischt: „Ahi,

Dante Alighieri.

Nach einem Gemälde angeblich von Raphael.

(Aus Dante, la divina comedia, ed. Berthier.)

serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di provincie, ma bordello!" u. s. w.; endlich die Erscheinung Beatrices (XXX):

„Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato con la sua presenza,
Non era di stupor tremando affranto,
Senza degli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor sentì la gran potenza."

Am spärlichsten sind die rein poetischen Schönheiten in dem dritten Teile (Paradiso), wo einem die Unmöglichkeit, den dünnen metaphysischen Stoff plastisch zu gestalten, auf Schritt und Tritt begegnet. Die phantasievollsten Bilder und ergreifendsten Episoden sind hier das strahlende Kruzifix, welches von den Seelen edler Kreuzfahrer gebildet wird (XIV), das herrliche Gemälde, welches Dantes Ahn Cacciaguida von den florentinischen Zuständen früherer Zeit entwirft (XV, 97—135); sodann die Schilderung des Unglücks der Verbannung (XVII, 46—100) und zuletzt die Beschreibung der Himmelsrose (XXX und XXXI), wo sich Dantes Einbildungskraft noch einmal glanzvoll bewährt. — Dante muß mehr als irgend ein anderer Dichter im engsten Zusammenhange mit der Geschichte und der Bildung seiner Zeit betrachtet werden; von derselben losgelöst, wird er abstrus, unverständlich und ungenießbar. Für uns Moderne gehört — die „Dantepietisten" mögen sagen, was sie wollen — große Selbstüberwindung dazu, das scholastische Labyrinth der Göttlichen Komödie ganz zu durchwandern. Abgesehen von Einzelheiten, die unser Gefühl empören, wie z. B. wenn der Dichter den Kaiser Friedrich II. in der Hölle schmoren läßt oder Brutus und Cassius in dem dreimäuligen Rachen des Höllenkönigs mit Judas Iskariot zusammenkoppelt, liegt uns die danteische Weltanschauung so ferne, daß das aus derselben hervorgegangene Werk als Ganzes für uns weit mehr kulturhistorischen als dichterischen Wert hat.[119])

Dantes Werk steht einsam in der italienischen Litteratur; denn daß es einen gewissen Bonifazio degli Uberti zu ungeschickter Nachahmung reizte, ist von keinem Belang. Die Geistesrichtung des großen Mannes entbehrte allzu sehr des Zusammenhanges mit der Organisation seines Volkes, um auf die litterarische Thätigkeit desselben von nachhaltigem, ja auch nur von vorübergehendem Einflusse sein zu können, weswegen seine Wirksamkeit durch die seiner zwei berühmten, aber weit weniger geistesgroßen Nachfolger Petrarca und Boccaccio so sehr überflügelt wurde. Nicht als ob diese nationaler gewesen wären, durchaus nicht, ihre Poesie wurde in unverhältnismäßig höherem Grade als die Dantes durch die Fremde, durch die Nachbildung und bloße Italienisierung ausländischer Muster alter und neuer Zeit bestimmt — wie denn der Verlauf der italienischen Litteratur überhaupt von fremden Einflüssen durchweg abhängig erscheint, da ihr die innere Notwendigkeit und der organische Wuchs abgeht und sie nicht naturgemäß die Volkssage und das Volksleben zur Amme hatte, sondern mit gelehrten Dekokten künstlich aufgenährt wurde: allein Petrarca und Boccaccio wußten sich dem Nationalcharakter zu bequemen, statt demselben, wie Dante gethan, zu opponieren; sie verstanden seine Schwächen, besonders die Scheu vor anstrengender Denkthätigkeit, die Eigenheit, auch im geistigen Gebiete nur mühelose Genüsse zu fordern, so trefflich zu benützen, daß sie sich für immer in das Ohr und das Herz ihrer Landsleute einschmeichelten und unter denselben ihren Geschmack zu einem für lange Zeit bleibenden machten.

Francesco Petrarca (eigentlich Petracco, wie sein Vater hieß) wurde am 20. Juli 1304 als Sohn florentinischer Eltern, die mit Dante zugleich aus der Vaterstadt verbannt wurden, zu Arezzo geboren. Sehr jung noch folgte er seinem

Vater nach Avignon, wohin die Päpste seit 1305 ihre Residenz verlegt hatten, damit „die Welt noch etwas Verderbteres sehen sollte, als den Hof von Rom, nämlich den Hof von Avignon“. Hier, sowie später zu Montpellier und Bologna, machte Petrarca seine Studien, vertauschte aber die Rechtswissenschaft, zu der ihn sein Vater bestimmt hatte, bald mit dem Studium der römischen Dichter und Redner und fühlte sein poetisches Talent besonders während seines Aufenthaltes in Montpellier erwachen. Die Gesänge der Troubadours, die er in der Heimat derselben vernahm, übten auf sein durchaus bloß empfängliches, weibliches Naturell einen unwiderstehlichen Einfluß, und seine ausschweifende, wahrhaft weibische Eitelkeit mußte sich von der Vorstellung gekitzelt fühlen, durch Geistesreichtum, feinere Bildung und größere Formvollendung die Liederkunst der Provençalen in Schatten zu stellen und für Italien der Chorführer des Minnegesangs zu werden. Dies wurde er denn auch; aber höher trug ihn seine Begabung nicht, und er übertraf seine provençalischen Vorbilder keineswegs an Phantasie und Großsinnigkeit — an die kriegerische Begeisterung eines Bertran de Born und an den kühnen Freiheitseifer eines Peire Cardinal reichte er bei weitem nicht heran — sondern nur an verfeinerter Gefühlssophistik, an Gelehrsamkeit und Geschmack, an sprachlicher Glätte und metrischer Vollendung. Die sprachliche Virtuosität hatte er sich besonders während seines Aufenthaltes in Bologna erworben, von wo er 1326 nach Avignon zurückkehrte, um, durch den Tod seines Vaters oder vielmehr durch die Schlechtigkeit der Testamentsvollstrecker ziemlich mittellos geworden, in den geistlichen Stand zu treten. Dies war in der schwelgerischen Papststadt kein Hindernis, sondern eher eine Förderung des Lebensgenusses, und Petrarca, den seine liebenswürdige Persönlichkeit wie sein poetisches Talent überall zu einem gern gesehenen Gaste machte, stürzte sich demzufolge begierig in den Strudel der Üppigkeit von Avignon. Im folgenden Jahre lernte er die durch ihn weltberühmt gewordene Laura, die Gattin des Hugo de Sade, kennen, welche er fortan einundzwanzig Jahre hindurch liebte oder wenigstens besang: denn man weiß nicht recht, wie man mit dieser Liebe daran ist, und ist sehr versucht, sie mehr für eine Sache des Kopfes als des Herzens und der Sinne, mehr für einen willkommenen Gegenstand der Troubadourkunst und der provençalischen Minnesubtilität als für eine echte und wahre Leidenschaft zu halten. Von nun an verstrich Petrarcas Leben unter höfischen Zerstreuungen und diplomatischen und gelehrten Reisen, welche mit kurzen Perioden träumerischer Zurückgezogenheit (zu Vaucluse bei Avignon und auf einer Villa unweit Mailand) wechselten.

Sein Ansehen und Ruhm als Gelehrter und Poet war grenzenlos unter seinen Zeitgenossen. Ihm zu Ehren wurde die antike Dichterkrönung wieder hergestellt, und er ward am 8. April 1341 unter dem Zuströmen einer zahllosen Menge auf dem Kapitol zu Rom durch den Senator Orso dell' Anguillara feierlich als dichterischer Triumphator gekrönt. Kaiser und Könige, Päpste und Kardinäle horchten seinem Worte und buhlten um seine Freundschaft, und während die Tyrannen Oberitaliens stolz darauf waren, ihn als Gast in ihren Palästen bewirten zu können, empfing ihn die Republik Venedig als „den Vertreter einer höheren Macht, als das oberste Haupt, als den Dogen der Wissenschaften“ und erwies ihm die höchsten Ehren des Staates. Übersättigt vom Genussen des Ruhmes, zog er sich endlich in die Einsamkeit der euganeischen Berge nach Arquà zurück, wo er am 18. Juli 1374 den Tod des Gelehrten starb, indem den über einen Folianten Hingebeugten ein Schlagfluß überraschte. Petrarcas

nationallitterarische Bedeutung beruht auf seinem Liederbuch (Canzoniere), welches seine Canzonen, Sonette — das Sonett wurde von da ab die populärste poetische Form

Petrarca. Miniatur aus einer Handschrift in der Hofbibliothek zu Darmstadt.
(Aus Seidlitz, Historisches Porträtwerk.)

Italiens — Sestinen, Balladen, Madrigale unter dem einfachen Titel Rime enthält und für die italienische Lyrik in eben dem Grade fast ausschließlich tonangebend

geworden ist, als es überhaupt für alle Zeit zu einem poetischen Kanon der Liebes- schwärmerei wurde, da es, wenige patriotische Oden ausgenommen, durchgehends mit der Liebe sich beschäftigt. Sämtliche spätere Sonettisten und Laurettisten haben sich daraus Gedanken, Farben und Bilder geholt. Und dennoch lebt und webt, klagt und jauchzt hier nicht die Liebe selbst, sondern präsentiert sich nur die, allerdings verlockend ausstaffierte Grübelei und Tiftelei über die Liebe. Mit welchem Glanz, mit welcher duftenden Blumenfülle der Dichter auch seine Laura umkleidet, wie viel kostbaren äußer- lichen Schmuck er auch auf und um sein Idol gehäuft hat, im Grunde vermochte er demselben dennoch keinen schöpferischen Odem einzuhauchen, und weil sich ihm innerlichst das Gefühl aufdringen mochte, seine ganze in Tönen und Düften schwelgende Liebes- poesie sei eigentlich doch bloß eine Spielerei, konnte er auch in den Irrtum verfallen, sein längst vergessenes, in lateinischer Sprache verfaßtes Heldengedicht Africa müßte ihm die Unsterblichkeit sichern.

Petrarca äußerte in einem Briefe seines Alters über seine Rime folgendes: „Ich pflegte mich in meiner Jugend nach Vaucluse zurückzuziehen, in der Hoffnung, unter diesen frischen Schatten den Brand der Liebe zu lindern; das Heilmittel selbst verwandelte sich mir in Gift. Das Feuer, das ich mitgenommen hatte, entzündete sich dort wieder, und da in dieser öden Einsamkeit niemand war, der es mir löschen half, ward es immer ungestümer. So erfüllte ich, um es zu bändigen, umherziehend die Thäler und den Himmel mit meinen Klageliedern, welche jedoch manchen lieblich schienen. So entstanden meine jugendlichen italie- nischen Gedichte, über welche ich jetzt Reue und Schamröte empfinde, welche aber doch bei allen, die an demselben Übel leiden, im höchsten Grade beliebt sind." Diese Äußerung doku- mentiert meiner Ansicht nach nicht minder die Unsicherheit und Unklarheit Petrarcas hin- sichtlich seiner poetischen Bestrebungen als seine bekannte Eitelkeit. Die Eitelkeit war es auch, welche ihn bestimmte, das Hauptgewicht auf seine lateinischen Arbeiten zu legen; denn das Latein war ja damals die Universalsprache der Gelehrten, und Latein schreibend durfte er sich demnach schmeicheln, weltberühmt zu werden, während seine Gedichte in einer Vulgär- sprache seinen Ruhm auf Italien beschränkten. Außer seinem Epos Africa, das den dritten punischen Krieg zur Grundlage hat und die altrömische Herrlichkeit feiert, hat er in lateini- scher Sprache noch geschrieben: De remediis utriusque fortunae, Rerum memorandarum libri IV, Vitae virorum illustrium, De vita solitaria, De otio religiosorum, De republica optime administranda, Eclogae, eine Menge Episteln u. s. f.[120])

Petrarcas ganzes Wesen zeigt, wie im Leben, so auch im Dichten etwas Hohles, Mark- und Charakterloses: es fehlt ihm die rechte Zeugungskraft, die selbständige Schöpfungslust; er bedarf stets eines Rück- und Anhalts, eines Musters, er empfängt und glaubt dann im Empfangen zu zeugen, wie alle die dem seinen verwandten mann- weiblichen Talente: in der Jugend ahmt er die französische Minnepoesie nach, im Alter wendet er sich zur Allegorie Dantes, dessen Ruhm er übrigens mit scheelen Augen ansah, und dichtet in Terzinen seine sechs allegorischen Visionen, Triumphe (Trionfi) betitelt, von der Liebe, von der Keuschheit, vom Tod, vom Ruhm, von der Zeit, von der Gottheit, ein Werk, in welchem sich zwar, wie in allem, was Petrarca schrieb, einzelne poetische Züge und edle Gedanken finden, das aber als Ganzes bei gänzlichem Mangel an plastischer Gestaltung seinem Vorbilde nicht entfernt nahekommt und un- verkennbar frostig ist. So beschaffen, kann Petrarcas Poesie vor dem Richterstuhle der Nachwelt um so weniger große Anerkennung finden, als sie es hauptsächlich war, die der übeln Eigenschaft der Italiener, den Schein für das Wesen, die Form für den

Geist, die Manier für Ursprünglichkeit zu nehmen, auch auf dem ästhetischen Gebiete großen Vorschub leistete; alle Achtung dagegen verdienen des Dichters beredsame Bemühungen um das Heil und den Frieden seines Vaterlandes, dessen Zerrissenheit und Unglück er innig mitfühlte, obgleich er sich zum Freund und Gast der Verursacher dieser Zerrissenheit, dieses Unglücks, der verworfensten Päpste und abscheulichsten Despoten erniedrigte und ihm auch hier, wie in der Dichtkunst, die erste Tugend des Mannes, der Charakter, abging. Höchst ehrenwert war seine unausgesetzte Mühewaltung für das Studium des klassischen Altertums und seiner großen Autoren.

Hier fiel seine Thätigkeit mit der gleichartigen seines Zeitgenossen und Freundes Boccaccio zusammen. Was Petrarca für die Wiedererweckung und Kenntnis der römischen Litteratur that, das that Boccaccio für die griechische, und wir können uns heutzutage kaum eine Vorstellung machen von der rastlosen Sorge und Anstrengung, welche dieses Unternehmen erforderte, von den Hemmungen und Hindernissen, welche bei der herrschenden Unwissenheit dem Aufstöbern, Sammeln, Kaufen, Abschreiben und Verbreiten der klassischen Manuskripte entgegenstanden. Einmal hatte Petrarca auf einer seiner Reisen zu Lüttich einen alten Kodex von Ciceros Schrift De officiis entdeckt; aber er ver-

Faksimile von der ersten Seite der Virgilhandschrift des Petrarca in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.
Petrarca berichtet in diesen Zeilen, daß er Laura erstmals am 6. April 1327 morgens gesehen, und beklagt ihren am gleichen Tage und zur gleichen Stunde im Jahre 1348 stattgefundenen Tod.
Photographiert im Auftrage der Verlagshandlung von Calzolari und Ferrario in Mailand.

mochte in dieser damals so volkreichen, blühenden und reichen Stadt niemand aufzutreiben, der ihm hätte das Manuskript abschreiben können. Und als er sich deshalb entschloß, selber den Abschreiber zu machen, konnte er nur mit äußerster Not eine Flüssigkeit erlangen, welche einigermaßen der Tinte ähnlich sah. Ein andermal kam Boccaccio auf einer seiner gelehrten Entdeckungsreisen nach dem Kloster Montecasino, welches als ein Asyl der Wissenschaft berühmt war, und fragte nach den Handschriften von Werken des Altertums, die der Sage nach in der Klosterbibliothek aufbewahrt wurden. Da führte man ihn mittels einer Leiter auf einen fensterlosen Speicher, wo in einem verworrenen Haufen unter Staub und Geröll, dem Unwetter und den Ratten preisgegeben, jene köstlichen Rollen lagen, „die so viel zu lehren hatten" und die man nur als Schreibmaterial gebrauchte, indem man über Homers Gesänge oder Platons Gespräche unsinnige Legenden oder scholastisch wahnwitzige Abhandlungen über die unbefleckte Empfängnis Marias und anderes derartiges hinschrieb.

Wenn bei ihren gemeinschaftlichen Aufgrabungen der klassischen Schriftschätze Petrarca durch seine sorgenfreie ökonomische Stellung, durch Gönnerschaften und einflußreiche Verbindungen aller Art mächtig unterstützt wurde, so war Boccaccio mehr auf seinen persönlichen Fleiß angewiesen: von jenem wird berichtet, daß er beständig einige Sekretäre mit Abschreiben alter Manuskripte beschäftigte; von diesem, daß er Terenz, Livius, Cicero, Tacitus, Boëthius und den Homer sogar mehrmals mit eigener Hand abschrieb. Für seine Einführung des Studiums der Hellenen kann man Boccaccio nicht genug dankbar sein. Er brachte es dahin, daß die florentinische Republik einen Lehrstuhl für die griechische Sprache errichtete, auf welchen Leontios Pilatus berufen wurde, einer der ersten jener Grammatiker, die aus Byzanz nach Italien kamen. Boccaccio war sein erster Schüler und unternahm mit seiner Hilfe eine lateinische Übersetzung des Homer, wodurch die heilsame Bekanntschaft mit dem „Vater der Dichtkunst" mächtig gefördert wurde. Wie wohlthätig aber auch die wiedererwachten klassischen Studien auf die beginnende Bildung einwirkten, wie viel sie zur Aufhellung der mittelalterlichen Finsternis beitrugen, so darf doch auch der Nachteil nicht verschwiegen werden, den sie auf der andern Seite der italienischen Litteratur zufügten. Der nachahmende Charakter derselben, durch die Einführung der provençalischen Lyrik begründet, ward nämlich durch die bald gang und gäbe gewordene Nachbildung der Alten, besonders der Römer, dergestalt befestigt, daß in der höheren Poesie gar kein originaler Ton mehr aufkommen konnte, daß das Heil derselben hauptsächlich in die Form gesetzt und die litterarische Entwickelung überhaupt von der Gelehrsamkeit und Scholastik und von der einmal zu bedeutender Geltung gelangten Geschmacksrichtung einzelner Talente abhängig wurde. Die nachteiligen Folgen hiervon zeigt uns schon Boccaccio. Er, der poetisch viel reicher gestimmt war als Petrarca, ließ sich von dem klassischen Ansehen, welches die manierierte Lyrik seines Vorgängers schnell erlangt hatte, so sehr bestimmen, daß er sein Genie daran verschwendete, eine willkürliche Verbindung der Romantik der Troubadours mit antiken Elementen herzustellen, und nur in einem seiner Werke, freilich dem besten, im Decamerone, seinem echt italienischen Naturell freien Lauf ließ.

Giovanni Boccaccio wurde 1313 zu Paris von einer französischen Mutter einem florentinischen Kaufmann aus Certaldo geboren.[121]) Ein Kind der Liebe, rechtfertigte er vollkommen die gute Meinung, welche man von den geistigen Vorzügen solcher Kinder zu hegen pflegt. Frühzeitig kam er nach Florenz, wo er Unterricht

Giovanni Boccaccio.
Gemälde von Andrea da Castagno im Nationalmuseum zu Florenz.

erhielt und schon im Alter von sieben Jahren sein Talent und seine Neigung zur Poesie an den Tag legte. Allein sein Vater wollte keinen Poeten in ihm sehen, sondern einen Kaufmann aus ihm machen und gab ihn demzufolge einem Geschäftsfreund in die Lehre, der ihn mit nach Paris nahm. Hier und später wieder in der Heimat, wohin er als unbrauchbar zurückgeschickt worden war, quälte er sich nun bis in sein zwanzigstes Jahr zwischen den Anforderungen eines aufgenötigten Berufes und dem Drange seines Geistes nach Bildung und Bethätigung seiner Kräfte herum, bis er endlich dem Vater die Erlaubnis abrang, sich den Wissenschaften widmen zu dürfen. Zu diesem Ende ging er nach Neapel, wo er eifrigst die klassischen Autoren, wie nicht minder Dante studierte, dessen großes Gedicht, wie er sagt, das erste Licht war, das seine Seele traf. Auch seine Bekanntschaft und Freundschaft mit Petrarca knüpfte sich in Neapel an, wohin der letztere auf der Reise zu seiner Krönung auf dem Kapitol gekommen. Die Studien, obzwar eifrigst betrieben, hinderten den heißblütigen jungen Mann nicht, sein genußfreudiges Naturell in bunt wechselnden Liebesabenteuern walten zu lassen. Noch schlief aber sein Genius, und erst die glühende und echte Leidenschaft, welche ihm Donna Maria, eine natürliche Tochter des Königs Robert aus dem Hause Anjou, einflößte, weckte seine Poesie. Donna Maria war verheiratet wie Petrarcas Laura, allein dieser Umstand gab dem Verhältnis des Dichters zu ihr nur einen poetischen Reiz mehr.

Zur Verherrlichung seiner Liebe und seiner Geliebten dichtete Boccaccio den Roman Fiammetta, in welchem der Heldin Fiammetta, d. i. Maria, die Erzählung des Verlaufes ihrer Liebe zu Pansilo, d. i. Boccaccio, in den Mund gelegt wird, eine Erzählung voll südlicher Glut und Naturwahrheit, die nur durch das leidige Hineinmischen antiker Mythologie und Heroologie gestört wird; ferner den Roman Filicopo, ein wunderliches Produkt, in welchem der romantische Apparat der französischen Ritterromane auf eine oft geradezu burlesk wirkende Weise mit heidnischer Götterlehre und christlicher Hierarchie (der Papst erscheint z. B. als Vikar der Juno) zusammengerührt ist; endlich das Epos Die Theseide (La Teseide), die Abenteuer der beiden thebanischen Königssöhne Arcita und Palemone und ihre Liebe zu der Amazone Emilia erzählend, ebenfalls zwischen antiken Reminiscenzen und der Romantik schwankend, aber wichtig durch die Form, die achtzeilige Stanze (ottave rime), als deren Erfinder oder wenigstens Vervollkommner Boccaccio hier erscheint und die seither das heroische Versmaß der Italiener geblieben ist. Fiammetta zugeeignet ist auch ein zweites Epos unseres Dichters, Filostrato, eine Episode aus dem trojanischen Kriege behandelnd, ebenfalls in Achtzeilern. Geben diese Werke, wie auch das Schäfergedicht Ameto und die erotische Allegorie Ninfale Fiesolano, Zeugnis von dem edlen Aufschwunge, den Boccaccio in der Knechtschaft Amors („in servigio d'Amore“), in welcher er von Kindesbeinen auf gestanden zu haben bekennt, genommen hat, so beweist seine Satire Corbaccio, o Laberinto d'amore, welche er schrieb, um sich von einer niedrigen Leidenschaft („amore carnale“ nennt er sie) zu heilen, daß der Dichter mitunter tief genug von der idealen Höhe herabgeglitten sei. Es gab damals in Neapel Gelegenheit genug dazu. Auf König Robert folgte seine galante Enkelin Johanna, die Maria Stuart Italiens, und Boccaccio hatte nichts dagegen, an ihrem Hofe die Rolle des Trovatore zu spielen. In diesem glänzenden und üppigen Kreise soll er zu allgemeinem Ergötzen die Novellen vorgelesen haben, welche nachmals im Dekameron vereinigt wurden.

Der 1350 erfolgte Tod seines Vaters rief ihn nach Florenz zurück, und da sein Ruf als Gelehrter inzwischen groß geworden war, nahm die Republik der Sitte der Zeit gemäß seine Dienste für den Staat in Anspruch und übertrug ihm mehrere Gesandtschaften. Außerdem war er für Begründung wissenschaftlicher Institute und für die Förderung der klassischen Studien, wie schon oben erwähnt worden, außerordentlich thätig.

Ein seltsames Begebnis, das, wenn es in seine früheren Jahre gefallen wäre, das Dekameron sicherlich um eine köstliche Geschichte reicher gemacht hätte, führte um diese Zeit einen Wendepunkt in seinem Leben herbei. Die Bekanntmachung des genannten Novellenbuches, in welchem Witz und Satire hauptsächlich auf Kosten der Pfaffheit geübt wird, hatte das Wespennest der Klöster aufgerührt, und man beschloß, dem Dichter zu Leibe zu gehen, aber mit List. Eines Tages erschien ein Karthäusermönch, Namens Ciani, bei Boccaccio und verkündete diesem, daß ihm Pietro Petroni, ein Mönch seines Ordens, der unlängst im Geruche der Heiligkeit gestorben, auf seinem Todenbette unter dem Siegel des Beichtgeheimnisses anvertraut habe, es erwarte den Dichter ein tragisches und nahes Ende, so derselbe nicht von seiner ärgerlichen Schriftstellerei ablasse. Dieses Urteil habe der verklärte Verstorbene in den Visionen seines Todeskampfes auf dem Antlitz des Erlösers gelesen, auf dessen Stirne alles Vergangene, Gegenwärtige und Künftige geschrieben stehe. Er, der Bote, sei mit dem nämlichen Auftrage an alle lebenden Freigeister, worunter auch Petrarca, versehen. Diese Posse hatte merkwürdigerweise Erfolg. Der gealterte Schalk ließ sich kirren, ging in sich, trat sogar in den Priesterstand, studierte die Theologie und zog sich in sein väterliches Haus nach Certaldo zurück, wo er, unbelästigt von der in Florenz ausgebrochenen Pest und den Kriegstrübsalen, seine gelehrten Arbeiten wieder vornahm und seine lateinischen Bücher schrieb: De genealogia deorum, De montium, lacuum, fluviorum, stagnorum et marium nominibus, De casibus virorum et feminarum illustrium, De claris mulieribus, Eclogae. Boccaccios schwächstes Werk ist seine Liebesvision (L'Amorosa visione), eine monotone, augenscheinlich durch die Trionfi Petrarcas veranlaßte Allegorie in Terzinen. Seine Muße währte, von einigen Gesandtschaftsreisen und einem letzten Ausflug nach Neapel unterbrochen, bis 1373, in welchem Jahre ihn die florentinische Republik mit dem ehrenvollen Auftrage betraute, zu Florenz über die Göttliche Komödie öffentliche Vorträge zu halten. Zur Errichtung des dafür bestimmten Lehrstuhls hatte Boccaccios Lebensbeschreibung Dantes (Vita di Dante) angeregt, wie man ihm auch einen, freilich unvollendeten, Kommentar über das Werk Alighieris (Commentario alla commedia di Dante) verdankt. Der schmerzliche Eindruck, den die Botschaft vom Tode seines Freundes Petrarca auf ihn übte, war die Ursache einer zehrenden Krankheit, von welcher er nicht mehr genas. Im Vorgefühle baldigen Endes ging er wieder nach Certaldo und starb daselbst am 21. Dezember 1375.

Miniatur aus einem Boccaccio der Herzogin Louise von Savoyen.

Das Werk, durch welches er sich als dritter Begründer der italienischen Litteratur zu Dante und Petrarca stellte und durch welches er der Vater und Erzieher der italieni

schen Prosa geworden, ist sein Novellenbuch Il Decamerone (zusammengesetzt aus dem griechischen δέκα, zehn, und ἡμέρα, Tag) so betitelt, weil es in zehn Tage und jeder Tag in zehn Novellen eingeteilt ist. In diesem Werke erscheint die Novelle bereits auf der Höhe ihrer Ausbildung, und da sie einesteils neben der Sonettlyrik weitaus die charakteristische Dichtungsgattung der Italiener, anderenteils für die moderne Litteratur im allgemeinen sehr wichtig geworden ist, so wollen wir die hier gebotene Gelegenheit benutzen, um einen raschen Blick auf die Entwickelungsgeschichte derselben zu werfen.

Wir fanden das Wort Novelle (novas) als Kunstausdruck schon bei den Provenzalen, wo ein erzählendes, auch wohl ein religiöses und didaktisches Gedicht damit bezeichnet wurde; in Nordfrankreich war dann die Novellenform mehr zur Erzählung in unserem Sinne benützt worden (Fabliaux ou Contes) und so auch in Italien, wohin sie mit den französischen Heldensagen und Epen zugleich kam. Die Italiener eigneten sich diese poetische Gattung, welche so ganz ihrem Hange, zu fabeln, zu phantasieren, zu erzählen und sich erzählen zu lassen, entsprach, welche für die pathetische Erzählung wie für den Schwank, für den lehrhaften Ernst wie für die Bagatelle, für den gutmütigen Spaß wie für die ätzende Satire eine gleich bereitwillige und, was von Bedeutung, ohne große Anstrengung zu handhabende Form abgab, mit großer Leichtigkeit und mit schönstem Erfolg an. Fragt man nach der ältesten Quelle der Novellistik, so wird man zuvörderst auf den alten Orient, auf das indische Fabelbuch Hitopadesa zurückweisen müssen, welches in die meisten morgenländischen Sprachen übergegangen und im 13. Jahrhundert durch eine lateinische Version auch den Europäern zugänglich geworden war. Nächst dem Hitopadesa ist die Geschichte von den sieben weisen Meistern, ursprünglich ebenfalls orientalisch und in der altfranzösischen Litteratur durch einen metrischen Roman vertreten (Li Romans des sept sages), auf die moderne Novellistik einflußreich gewesen.

Das Buch von den sieben weisen Meistern enthält verschiedene Erzählungen, die durch folgenden Rahmen zusammengehalten werden. Ein Kaiser übergiebt sieben weisen Männern seinen Sohn zur Erziehung. Nachdem diese vollendet ist, bringen die Weisen den Prinzen zu seinem Vater zurück, entdecken jedoch vermöge ihres magischen Wissens, daß das Leben ihres Zöglings in Gefahr sei, so er nicht eine bestimmte Zeit lang das strengste Stillschweigen beobachte. Der Prinz thut dies, erregt aber dadurch den Zorn seines Vaters. Eine der Gemahlinnen desselben macht sich anheischig, die Ursache dieses Schweigens zu ergründen, will aber bei der Zusammenkunft mit dem Prinzen diesen verführen. Aus Abscheu darüber vergißt der Prinz die Vorschrift seiner Lehrer, bricht sein Schweigen und überhäuft die Verführerin mit Vorwürfen. Um sich zu rächen, macht die Verschmähte den Kaiser glauben, sein Sohn habe ihr Gewalt anthun wollen. Der Kaiser will seinen Sohn hinrichten lassen und wird in diesem Entschlusse durch geschickt bezügliche Erzählungen seiner Gemahlin noch mehr bestärkt. Allein jeder der sieben Weisen erzählt eine wirksame Gegengeschichte. Darüber vergehen sieben Tage, der Prinz darf wieder reden und rettet sich durch die Aufdeckung des Verbrechens der Kaiserin.

Ferner und einflußreich gewesen die aus arabischen Quellen geflossenen, didaktisch gefärbten Erzählungen der Disciplinia clericalis des Petrus Alfonsus, eines spanischen Juden, der 1106 zum Christentum übertrat; ferner die unter dem Titel Gesta Romanorum cum applicationibus moralisatis ac mysticis (deutsch von Gräße) bekannte christliche Sammlung von Geschichten aus der Römerzeit, Märchen der Araber, christlichen Legenden, Sittenzügen aus der Zeit der Völkerwanderung und Anekdoten

aller Art aus dem mittelalterlichen Leben; endlich die Fabliaux-Dichtung der nordfranzösischen Trouvères, aus welcher die italienischen Novellisten im weitesten Umfange und mit größter Vorliebe schöpften. Dies beweist schon die älteste Novellensammlung der Italiener, Das Hundert alter Novellen (Cento novelle antiche), gegen das Ende des 13. Jahrhunderts von verschiedenen unbekannten Dichtern verfaßt mit Benützung von Anekdoten des Altertums, dann des Petrus Alfonsus, der römischen Gesten, arabischer Märchen, französischer Ritterromane, italienischer Chroniken, vor allem aber mit Zugrundelegung französischer Fabliaux.

Diese Quellen dienten dann gleichermaßen Boccaccio, der die italienische Novelle aus ihren rohen Anfängen zu kunstmäßiger Vollendung führte, zu einer oft und gern aufgesuchten Fundgrube für sein Dekameron, das übrigens auch von der ursprünglichen Erfindungsgabe seines Verfassers zeugt.[122]) Schon der Rahmen, welcher das bunte novellistische Mosaikgemälde umspannt, ist recht poetisch. Sieben junge, schöne und gescheite Mädchen und drei Jünglinge entweichen vor der schrecklichen Pest, welche 1348 Florenz verheerte, auf ein einsames Landgut, wo ihnen die Tage unter anmutigen Beschäftigungen und Genüssen der Liebe und Freundschaft verstreichen, während sich an den Abenden die ganze Gesellschaft versammelt und jedes Mitglied derselben eine Novelle erzählen muß. Diesen Erzählungen geht einleitend die Beschreibung der Pest voraus, welche durch ihre furchtbare Anschaulichkeit einen höchst wirksamen Kontrast zu der hellfarbigen Schilderei der nachfolgenden novellistischen Gemälde hervorbringt. Die Mannigfaltigkeit dieser Gemälde ist außerordentlich groß. Die Darstellung edler, zarter und rührender Züge und Gefühle wechselt mit den mutwilligsten Ärgernissen der Sittenverderbnis jener Zeit, eine Fülle feinster Maximen und Lebensregeln mit der nachdrücklichsten Satire. Der Geißelschlag derselben trifft besonders die Geistlichkeit, deren Geilheit und Heuchelei mit den grellsten, aber immer komisch aufgesetzten Farben gemalt wird. „Boccaccio," sagt ein Italiener, „versammelt in einem Buche die Tugenden und Laster des Menschengeschlechtes; er zeigt uns Betrüger und Betrogene, Geizhälse und Wüstlinge, Juden, Heiden und Christen, Damen und Ritter, Pilger und Heilige, Helden und Räuber, Heuchler und Narren, Könige, Päpste und vor allem Mönche, weiße, schwarze, graue und blaue Mönche, Mönche ohne Ende; kein italienischer und nur wenige ausländische Autoren haben das Herz des Menschen so genau gekannt und seine Eigenschaften kräftiger geschildert, keiner besaß in so hohem Grade jene komische Gewalt, welche die Menschen zu zwingen vermag, über ihre eigene Schwäche zu lachen, und sie auf ihre eigenen Unkosten weiser und besser macht."

Boccaccios Art und Weise, insbesondere sein stark satirischer Beigeschmack, seine lachende Feindseligkeit gegen die Pfaffen, blieben tonangebend in der italienischen Novellistik, deren bedeutendste Pfleger ich hier, als am passendsten Orte, noch kurz erwähnen will. Erreicht hat den Meister keiner seiner Nachfolger, unter denen uns zuerst Franco Sacchetti (geb. 1335) begegnet, von dessen 300 anekdotenhaften Novellen 258 sich erhalten haben. Ein anderer Novellist des 14. Jahrhunderts ist Ser Giovanni, der sein Novellenbuch nach sich selbst Il Pecorone (der Tölpel) betitelte und, allerdings nicht ohne Phantasie und Komik, in Ehebruchsgeschichten und allerlei Schlüpfrigkeiten schwelgt. Im folgenden Jahrhundert wurde Tommaso Guadato Masuccio aus Salerno als Novellendichter sehr populär. Der Grundzug der 50 Erzählungen seines Novellino (1476) ist ebenfalls die Satire gegen die Geistlichkeit.

Von seiner Manier verschafft gleich die erste, freilich einem französischen Fabliau nachgeahmte Novelle eine Vorstellung. Ein Mönch verliebt sich in eine vornehme Dame, wird in deren Haus gelockt und von ihrem Gemahl, Don Roderico, erdrosselt. Dieser läßt den Leichnam heimlich in das Kloster zurücktragen und auf den Abtritt setzen, als den einzigen Ort, wohin man unbemerkt gelangen konnte. Dorthin nun kommt auch ein anderer Frater, des ersteren Todfeind, von einem Bedürfnis getrieben, und nachdem er lange gewartet hat und seine Ungeduld zur Wut geworden ist, holt er einen schweren Stein und wirft ihn auf den Toten. Dieser fällt herab; der andere glaubt, er habe ihn getötet, und um allen Verdacht von sich zu entfernen, trägt er ihn wieder vor das Haus des Roderico. Dieser findet ihn vor Tagesanbruch auf seiner Treppe, bindet ihn auf einen Hengst fest, giebt ihm eine Lanze in die Hand und stellt ihn so gegen das Kloster. Der andere Frater will am Morgen auf seiner Stute über Land reiten. Als er das Thor aufmacht, sieht er den toten Mönch in der drohenden Stellung vor sich und erschrickt fast bis zum Tode. Unterdessen aber droht ihm durch den Hengst, der die Stute wittert, eine neue Gefahr; er klammert sich voll Entsetzen fest an sein Pferd, giebt ihm die Sporen und jagt durch die ganze Stadt, der Hengst mit dem toten Frater mit eingelegter Lanze immer hinter ihm drein, und beide setzen die gesamte Bewohnerschaft in Aufruhr. Am Thore werden sie endlich eingefangen. Der Frater bekennt in der Untersuchung, er habe den andern umgebracht und soll gerade hingerichtet werden, als Don Roderico dem König den wahren Hergang der Geschichte erzählt.

Von großer Begabung war Matteo Bandello (1480—1562), aus dessen zahlreichen, höchst unzüchtigen, ja oft widrig schmutzigen und zotigen Novellen man ersehen kann, in welchem Ideenkreis sich die damalige italienische Geistlichkeit mit Vorliebe bewegte: denn Bandello war ein Erzbischof.[123]) Eine gleich zügellose Obscönität brachte ein anderer Geistlicher, Agnolo Firenzuola (1548), in seinen 10 Novellen zu Markte.

Eine von Firenzuolas Novellen zeigt uns, was man damals in Italien unter einer „ehrbaren" Frau verstand. Eine verheiratete Frau nämlich verliebt sich in einen Abbate, während ihrer Zofe von einem jungen Mann Namens Carlo nachgestellt wird. Die Donna, welche ihre Laune befriedigen und doch zugleich den Anstand, die äußerliche Ehrbarkeit bewahrt wissen will, giebt ihrer Zofe auf, sich in den Abbate verliebt zu stellen, denselben ins Haus zu locken und dann im Dunkeln die Gebieterin an ihre Stelle zu lassen. Die Zofe aber läßt irrtümlich statt des Abbate ihren eigenen Liebhaber Carlo herein; dieser wähnt bei seiner Geliebten zu sein und wird zu der Donna gebracht, welche ihrerseits mit dem Abbate zusammenzusein glaubt. Diese Frau nun wird eine „ehrbare" genannt und schließlich von dem Verfasser den Schönen förmlich als Muster aufgestellt, wie man seiner Lust genugthun könne „senza pericolo dell'onor suo."

Ein älterer Novellist, Sabadino degli Arienti (1483), suchte den Mangel an Erfindungsgabe und Grazie durch schwerfällige Gelehrsamkeit zu ersetzen. Auch Luigi Pulci und Niccolò Machiavelli, auf welche wir im folgenden Abschnitt zu sprechen kommen werden, haben (jeder eine) Novellen geschrieben, sowie Luigi da Porto, aus dessen Erzählung Shakspeare den Stoff zu seiner Tragödie Romeo und Julia schöpfte. Unbedeutend sind Girolamo Parabosco, Molza und Marco Cademosto, ebenso Giovambattista Giraldi Cinzio († 1573), der sich in allerhand Schlüpfrigkeiten und Scheußlichkeiten umtreibt, und Giovanni Francesco Straparola (1550), der zwar durch seine Novellensammlung Piacevoli notti ein Magazin von überall hergeholten Novellenstoffen angelegt, in der Behandlung derselben jedoch kein besonderes Talent entwickelt hat. Das trefflichste Novellenbuch des 16. Jahr-

hunderts lieferte unstreitig Antonio Francesco Grazzini, genannt Il Lasca, aus Florenz († 1583), dessen Erzählungen, auch durch die Eleganz der Form ungewöhnlich, ein burleskes Getümmel lustiger Schelmereien und toller Schwänke darstellen.[124])

Das Schwankhafte, keck Spaßhafte, derb Sinnliche, das alle Dinge frischweg bei ihren Namen nennt, herrscht auch in der Märchendichtung der Italiener vor. Ein treffliches Werk dieser erzählenden Gattung, deren bunte Phantastik und Abenteuerlichkeit dem Geist eines lebhaften, neugierigen, witzreichen und scherzhaften Volkes so ganz entspricht, besitzt die italienische Litteratur in dem Märchenbuch Il Pentamerone, das von Giambattista Basile, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, im neapolitanischen Dialekt verfaßt wurde.[125])

Zweite Periode der italienischen Litteratur.

Dante, Petrarca und Boccaccio hatten die Litteratur Italiens geschaffen, aber nur die beiden letzteren behielten Einfluß auf die weitere Gestaltung derselben. Der strenge Republikanismus, welcher aus Dantes großem Gedicht und ganzem Wesen spricht, mußte im 15. und 16. Jahrhundert, wo die Freiheit der italienischen Gemeinwesen der Tyrannei kecker Parteigänger oder schlauer Geldmänner wie der Medici verfiel, in Vergessenheit geraten, während Petrarcas Lyrik und Boccaccios Epik in der entnervten Nation immer mehr Grund und Boden gewannen. Petrarcas Canzoniere weckte eine zahllose Menge von Sonettendichtern, unter denen nur Giusto de' Conti († 1449), Serafino von Aquila (geb. 1446), der seine schöne Begabung zu volksmäßiger Liederdichtung dem Sonettzwang opferte, Antonio Tibaldeo († 1537) und Bernardo Accolti (1465—1534) namhaft zu machen sind, und Boccaccios Novellistik reizte, wie wir vorhin gesehen, nicht minder zur Nacheiferung, während seine erzählenden Gedichte den Grund legten zu der nachmals so prachtvoll entfalteten romantischen Heldendichtung seines Landes und der satirische Hang seiner Landsleute in dem von ihm gegebenen Beispiel stets reiche und gern genossene Nahrung fand. Die italienische Spottlust hatte sich allerdings schon vor ihm poetisch geäußert, erhielt jedoch erst am Ende des 14. Jahrhunderts, wo sich aus der Lokal- und Personalsatire die allgemeinere und zwar wesentlich burleske Satire entwickelte, durch Boccaccios Nachahmer, den Novellisten Sacchetti, und durch den satirischen Sonettisten Antonio Pucci († 1373) eine selbständige Form. Diese wurde besonders von den herumziehenden Bänkelsängern, denen schon damals, wie noch jetzt, die Italiener mit wahrer Leidenschaft horchten, benützt, und man kann sich leicht denken, daß derartige populäre Rhapsoden um so begieriger angehört wurden, in je ärgerlicheren Witzen und Neckereien sie ihr improvisatorisches Talent ergossen. Den weitreichendsten und nachhaltigsten Ruhm unter diesen burlesken Satirikern erlangte der florentinische Barbier Burchiello († 1448), dessen Namen von seiner Art zu dichten herstammt, weil in der florentinischen Volkssprache Verse „alla burchia“ machen ungefähr so viel bedeutet als Verse aus dem Ärmel schütteln.

Entgegen dieser volksmäßigen Dichtung, die übrigens in keiner Weise etwas Großes hervorzubringen vermochte, stand die gelehrte Thätigkeit, welche sich, gleichfalls auf den einflußreichen Vortritt Petrarcas und Boccaccios gestützt, mit dem Studium und der Nachahmung des klassischen Altertums beschäftigte. Zwar war nach dem Tode

der beiden großen Freunde, wie im nationallitterarischen Leben, so auch in der Beschäftigung mit den antiken Studien ein langer, wohl hauptsächlich durch die hierarchischen Zerwürfnisse und die Kriegsdrangsale der Zeit verursachter Stillstand eingetreten; zwar war die griechische Schule, die, wie wir gesehen, Boccaccio und Leontios Pilatus zu Florenz eröffnet hatten, bald wieder verödet, allein im 15. Jahrhundert erwachte der Eifer für das Altertum in Italien aufs neue. Der Grieche Emanuel Chrysoloras (1350—1415), welcher nach Italien gekommen war, um den Papst zur Veranstaltung eines Kreuzzuges zu Gunsten des von den Türken bedrohten Konstantinopels zu bewegen, wurde vermocht, im Lande zu bleiben, wo er dann durch seinen Unterricht in der griechischen Sprache, die er zu Florenz und an verschiedenen italienischen Universitaten lehrte, den humanistischen Studien zu einem neuen Aufschwung verhalf und die gelehrten Bestrebungen von Leonardo Bruni († 1444), Guarino von Verona († 1460), Aurispa († 1460), Ambrogio Traversaro († 1439), Poggio Bracciolini († 1459), Francesco Filelfo († 1481), Antonio Beccatelli († 1471) und anderen anregte. Diese Gelehrten und ihre Nachfolger fanden einen Mittelpunkt und freigebige Unterstützung am Hofe der Medici zu Florenz. Die Medici waren aus Kaufleuten durch den klugen und gebildeten Cosmo de' Medici zu mit fürstlicher Machtvollkommenheit bekleideten Lenkern der florentinischen Republik geworden und suchten ihre Usurpation durch ein ausgedehntes und eifriges Mäcenat vergessen zu machen, dem die italienische Litteratur, welche eines äußeren Rückhalts stets bedürftig war, ohne Frage sehr viel verdankt. Cosmo erweiterte die erste öffentliche Bibliothek Italiens, welche durch das Bücherlegat des Florentiner Niccolo Niccoli entstanden war, mittels allenthalben aufgekaufter Manuskripte, deren Erhaltung und Verbreitung jetzt vermöge der während seines Lebens erfundenen Buchdruckerkunst nicht mehr von tausend Zufälligkeiten abhängig war, und stiftete, um den Gelehrten einen Vereinigungspunkt zu gewähren, die platonische Akademie zu Florenz, deren erster Präsident Marsilio Ficino (1433—1499) wurde, welcher den Platon übersetzte und durch Einführung dieses Philosophen in die gelehrte Welt der starren Scholastik ein heilsames Gegengewicht gab. Ähnliche Akademien entstanden dann auch zu Neapel, zu Rom (unter Pius II., dem gelehrten Äneas Silvius Piccolomini) und anderwärts.

Cosmos Enkel Lorenzo (1448—1492) setzte das Werk seines Ahns fort. Erzogen und unterrichtet von Christoforo, Landino, Filelfo, Ficino und Lorenzo della Valle (1407—1457, berühmter Bekämpfer der weltlichen Macht der Päpste), befreundet mit Pico della Mirandola, Poliziano, Pontano, Sannazzaro und andern Notabilitäten seiner Zeit, genährt mit der Philosophie Platons, machte Lorenzo de' Medici sein Haus zur Heimat der Künste und Wissenschaften und wetteiferte mit den Dichtern, die er um sich versammelte, in poetischer Thätigkeit.[126] Sein Lehrgedicht Der Streit (l'altercazione) über das glückseligste Leben vermag zwar, den bis jetzt bekannt gewordenen Proben nach zu schließen, nur geringe dichterische Ausbeute zu gewähren, desto mehr aber vermögen dies seine Canzonen und Sonette (das Sonett „O chiara stella, che co' raggi tuoi" ist gewiß eins der schönsten der italienischen Litteratur), wie auch seine volksmäßigen Tanzlieder (Canzoni a ballo). Außerdem hat er noch ein Lehrgedicht über die Falkenjagd (La caccia col falcone), ein allegorisches Gedicht Ambra, welches seinen ländlichen Lieblingsaufenthalt dieses Namens durch schöne Naturschildereien verherrlicht, moralisierende Terzinendichtungen verschiedenen Inhalts (Capitoli), im Ton der hebräischen

Psalmen gehaltene geistliche Betrachtungen (Orazioni) und endlich das Spottgedicht Die Trinker oder das Gastmahl (I beoni oder il simposio) gedichtet und durch dieses Werk, das seiner Form nach eine Travestie der göttlichen Komödie ist, die höhere poetische Satire in Italien begründet. Das dichterische Hauptverdienst Lorenzos de' Medici und der um ihn gescharten Litteraten bestand in einem durch das Studium der Hellenen geläuterten Geschmacke, welcher vor allem statt toter Gelehrsamkeit den Rückweg zur Natur forderte und förderte. Wir bemerken diesen Zug zu Naturschilderei besonders auch in den Gedichten der drei Brüder Pulci, Bernardo, Luca und Luigi,

Lorenzo de' Medici. Medaille des XV. Jahrhunderts.

von welchen der letztere, auf den wir weiter unten zurückkommen werden, das hervorragendste Talent besaß. Bernardo Pulci übersetzte Vergils Eklogen und dichtete Idyllen und Elegien, Luca Pulci, ebenfalls später noch zu erwähnen, schrieb in Ottaven eine in epischer Manier gehaltene Beschreibung des prächtigen Turniers, welches Lorenzo de' Medici 1468 veranstaltete, und außerdem (sehr mittelmäßige) Heroiden und ein Schäfergedicht (Driadeo d'Amore). Das eben erwähnte Turnier (oder ein späteres ähnliches?) gab auch Lorenzos Freund Angelo Poliziano (1454—1494), dem berühmten Gelehrten, der mit den griechischen Grammatikern in ihrer eigenen Sprache zu disputieren vermochte und eine Menge lateinischer Gedichte verfaßte, Veranlassung, mit Luca Pulci in der Beschreibung desselben zu wetteifern. Sein Gedicht, welches Fragment geblieben, erhebt sich durch Harmonie der Sprache und durch vertraute Auffassung und Darstellung der Natur über das seines Vorgängers, leidet aber durch gesucht allegorische Einmischung der alten Mythologie.

Die Mutter Lorenzos und Giulianos de' Medici wird z. B. gefeiert als die „etruskische Leda“, was um so unpassender erscheint, wenn man bedenkt, daß diese Frau äußerst fromm war. Auch das Lob außerordentlicher Zartheit, welches einige Kritiker dem Poliziano spenden, möchte einigermaßen zu beschränken sein. Er geht zuweilen recht derb mit der Sprache heraus, so, wenn er bei der Beschreibung der Geburt der Venus der Fatalität erwähnt, welche der alte Uranus durch seinen Sohn erlitt.

Die Lyrik des Girolamo Benevieni, der gleichfalls zu diesem Dichterkreise gehörte, macht sich durch das vornehmlich in seiner berühmten Canzone L'amor divino dargelegte Bestreben bemerkbar, die platonische Philosophie in die Idee der christlichen Liebe aufzulösen.

Der glanzvolle Hof der Medici, dessen Blütezeit man in Bezug auf poetische Lebensfreudigkeit und Förderung alles Schönen nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles zu Athen verglichen hat, machte auch die Regelung und Veredelung der dramatischen Kunst zu einem Gegenstande seiner künstlerischen Bestrebungen. Die Entstehung des italienischen Dramas geht, wie die der modernen Dramatik überhaupt, in die Zeiten zurück, in welchen das Christentum zum Katholizismus wurde und mit dem ganzen Pomp des ägyptischen und hebräischen Kultus sich umgab. Wir haben schon wiederholt des Umstandes Erwähnung gethan, daß sich die Anfänge des Dramas aus dem kirchlichen Ceremoniell herausbildeten, und brauchen hier nicht noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die Kirche bald zu der Einsicht kam, sie könnte ihre Herrschaft über ein so sinnliches, allem Schauspielhaften leidenschaftlich zugethanes Volk wie das italienische am besten befestigen, wenn sie dieser Sinnlichkeit und Schaubegierde in ausgedehntem Maße Rechnung trüge. Die Kirche nahm daher die Theaterdirektion zu Händen und begann, wie anderwärts, so auch in Italien (hier zu Anfang des 13. Jahrhunderts) Komödie zu spielen, indem sie dem Volke Mysterien und Moralitäten (Figure, Vangelii, Esempii, Istorie oder Commedie spirituali), vorführte.[127] Sie zog zu diesem Behufe die Volksfeste in ihr Bereich und wußte selbst dem Karneval, einer echt nationalen Reminiscenz der römischen Saturnalien, eine christliche oder wenigstens eine kirchliche Wendung zu geben. Der Karneval hielt indessen an seiner heidnischen Natur fest und begünstigte durch seine tolle Maskenwirtschaft die Fortsetzung der

Vier Hauptcharaktere der italienischen Volkskomödie. (Dottore, Pantalone, Arlecchino und Scaramuzza.) Nach einem alten italienischen Stiche.

altrömischen, grotesk komischen und keineswegs sehr schamhaften mimischen Tänze und Vorstellungen, aus denen dann im Gegensatz zu der höheren Komödie (Commedia erudita) der Italiener ihre sogenannte Commedia dell' arte oder die Volkskomödie (Komödie aus dem Stegreif) hervorging. Diese Komödie, außer der Oper die einzige volksmäßige und nationale dramatische Gattung Italiens, hatte und behielt stehende Masken und Charaktere: den Dottore (auch Gratiano genannt) aus Bologna, einen steifen Pedanten und gelehrten Schwätzer; den Pantalone aus Venedig, einen einfältigen, gutmütigen Kaufmann und Vater, der von aller Welt hintergangen und seiner verliebten Anwandlungen wegen geschraubt wird; den Arlecchino aus Bergamo (in Neapel Policinella, Pulcinella), den hanswurstigen, spitzbübischen Bedienten des Pantalone, stets bereit, liederlichen Söhnen und verliebten Töchtern unter die Arme zu greifen und den Scarmuzza oder Spaviento, den bramarbasierenden Capitano, durchzuprügeln; den Tartaglia, dessen Stottern und Stammeln das Motiv zu zahllosen burlesken Auftritten hergeben muß; dann die Colombina (auch Smeraldina), Arlecchinos Geliebte; ferner noch den Gelsomino, einen süßlichen römischen Stutzer, den Beltrame, einen mailändischen Querkopf, den Brighella, einen verschlagenen Gelegenheitsmacher aus Ferrara, und Giangurgulo und Coriello, zwei kalabresische Lümmel. Dieses Personenverzeichnis giebt über den Inhalt der volksmäßigen Komik, die auch auf den Gerüsten der Marionettenbuden die erste Stelle einnimmt, hinlänglichen Aufschluß.

Die Anregung zu einem edleren, kunstgemäßeren dramatischen Stile ging, wie schon gesagt, vom Hofe Lorenzos de' Medici aus, der selber eine Rappresentazione, welchen Gesamttitel die Mysterien in Italien trugen, schrieb, in welche Gesangstücke eingelegt waren, eine frühzeitige Kundgebung der italienischen Vorliebe für opernhafte Dramatik. Dieses und andere derartige Stücke, in welchen zufolge der Hinneigung des mediceischen Zeitalters zur Antike an die Stelle christlicher Heiligen allmählich antike Götter und Heroen traten, wurden in Florenz mit außerordentlicher Pracht und einem ungeheuren Aufwand aufgeführt. Rom befolgte dieses Beispiel, und hier war es, wo Pomponio Leto (Pomponius Lätus, † 1498) das römische Theater erneuerte, was auf die Fortentwickelung der dramatischen Kunst in Italien die schlimmste Rückwirkung äußerte; denn von da an wurde die Nachkünstelung der Alten einseitige Regel der höheren Dramatik, welche in gelehrtem Dünkel das Volksdrama dem Zufall und der plebejischen Rohheit überließ. An dem Hofe der Gonzaga zu Mantua wurde das erste italienische Trauerspiel nach gelehrt antikem Zuschnitt 1472 aufgeführt. Es war dies der Orfeo, welchen Angelo Poliziano binnen wenigen Tagen gedichtet hatte und an dem weit weniger das Dramatische als einzelne lyrische Stellen zu rühmen sind, besonders die Stanzen, womit Orpheus in der Unterwelt den Pluto um Zurückgabe seiner Gattin anfleht, dann der Schlußchor der Mänaden: „Ciascun segua, o Bacco“ etc., welches nicht nur die erste, sondern auch die beste italienische Dithyrambe ist.

Nach dem Vorgange Mantuas wurden nun auch in Mailand, Venedig und Ferrara Bühnen eingerichtet. Besonders that sich die letztere Stadt, wo die prachtliebenden Este, die mit den Medici im Kunstpatronat zu wetteifern begannen, Hof hielten, durch Eifer für das Bühnenspiel hervor; ebenso Rom unter dem lustigen Papst Leo X., dem Mediceer, der das aus der ganzen Christenheit durch Ablaßkram zusammengestohlene Geld im Kreise ausgelassener Reimer und Possenreißer verpraßte, aber zu-

gleich auch, nebst den übrigen Gliedern seiner Familie, wie nebst Julius II. und dem Könige Franz I. von Frankreich, der bereitwillige Förderer jener glorreichen Periode der italienischen Kunst war, welche die Werke von Michel Angelo Buonarotti, Lionardo da Vinci, Tiziano, Rafael Sanzio, Correggio, Bramante und so vielen anderen Meister entstehen sah. Michel Angelo darf auch unter den Dichtern seines Vaterlandes mit seinen Sonetten einen Ehrenplatz ansprechen. Sehr schön nannte ihn Pindemonte den „Mann mit vier Seelen" (l'uom di quattr' alme), und zwar deshalb, weil er das jüngste Gericht gemalt, den Moses gemeißelt, die Kuppel der Peterskirche gewölbt und Gedichte von wahrhaft danteschem Geiste geschrieben.[128]) Dieses Zeitalter brachte auch die eigentliche Blüte der italienischen Litteratur, die romantische Epik, zur Entfaltung, zu deren Schilderung wir uns jetzt wenden, um später auf den weiteren Verlauf der Geschichte des Dramas zurückzukommen.

Michel Angelo. Nach einem Stiche.

Das Epos der Italiener teilt mit den übrigen Zweigen ihrer Litteratur den Mangel einer nationalen Grundlage. Sie hatten die Lyrik von den Provençalen überkommen, das Drama (wenigstens das höhere) bildeten sie den Alten nach, ihr Heldengedicht, die Ritterepopöe, holten sie aus den Vorratskammern der französischen Romantik, und die Pflege desselben fiel überdies in eine dem wahrhaft epischen Geiste durchaus ungünstige Zeit, in eine Zeit nämlich, die, wie Ruth sagt und nachweist (II., 155—168), „so voll negativer Elemente, so voll kritischer Schärfe und Verständigkeit war; in eine Zeit, welcher eine in großartigem Maßstab wirkende Nation als Grundlage und erste Bedingung zum Epos fehlte, die mit sich selbst nicht einig war und an fremdem Stoff und fremden Formen ihre Kränklichkeit offenbarte; in welcher die Religion in einem sehr komplizierten, längst veralteten, aber noch tyrannisch herrschenden kirchlichen System eine schwache Wirkung höchstens auf die bildenden Künste, fast keine auf die Dichter hatte; in eine Zeit, wo die Philosophie, schon durch zwei Stadien ihres Lebenslaufes herangereift, die Menschheit fast wie die Politik beschäftigte und schon die kirchliche Überlieferung kritisch bekämpfte, wo verständige, nüchterne Geschichtschreibung die wenigen Volkssagen ihres dichterischen Zaubers beraubte, wo überhaupt die Verstandesthätigkeit von allen übrigen so systematisch abgeschlossen und in dem Kampf mit den andern zu solcher Reife gelangt war." Das Gesagte zeigt, daß die italienische Epik ein reines

Kunstprodukt sein mußte, da sie weder national noch naiv sein konnte. Die Italiener beraubten die in ihr Land verpflanzte Romantik ihrer schönsten Eigenschaft, ihrer Kindlichkeit, und versetzten sie statt dessen mit einem Erzeugnis der gereifteren Zeit, mit der Ironie, die ihren Epen allerdings eine eigentümliche Färbung giebt. Diese Ironie sieht die ganze romantische Zauberwelt mit dem Auge des Verstandes an, dessen skeptisches Hohnlächeln überall aus den Wundern und Mysterien der italienischen Romantik hervorkichert. Das Christentum, also die Seele der romantischen Dichtung, wird damit keineswegs verschont, und die ideale Auffassung desselben, wie sie uns besonders in dem Artussagenkreis begegnet, wird in den italienischen Epen, das befreite Jerusalem ausgenommen, durchweg so sehr veräußerlicht und weltlichen Zwecken angepaßt, daß die Religion oft gerade zu den frivolsten Situationen das Motiv abgeben muß.

Um nur ein Beispiel anzuführen: In Pulcis Morgante verliebt sich die heidnische Prinzessin Meridiana in den tapfern Olivier, lockt ihn in ihre Kammer und fordert sogleich einen thatsächlichen Beweis seiner Gegenliebe. Diesen verweigert der Ritter, weil die Schöne eine Heidin sei. Die lüsterne Dame verlangt nun in aller Geschwindigkeit getauft zu werden, läßt aber den Ritter nicht einmal seine kurze Auseinandersetzung der Grunddogmen des Christentums zu Ende bringen, sondern erklärt sich über Hals und Kopf zur Taufe bereit, um unmittelbar darauf ihre Leidenschaft befriedigt zu sehen.

Ebenso hält sich die Liebe, statt, wie die echte Romantik verlangt, sich in die Sphäre asketischer Schwärmerei zu erheben, hier vorwiegend in der Region der Sinnlichkeit, und bei dem Mangel wahrhaft religiösen Gefühls — denn daß die äußerliche Propaganda des Christentums allzeit das Ziel dieser Epopöen ist, beweist keineswegs das Vorhandensein jenes Gefühls — wie idealer Liebe verrät sich auch das Rittertum der epischen Helden Italiens im ganzen als äußerlich und kernlos und werden seine Träger in zweck- und endlosen Abenteuern umhergehetzt, deren Einheit nur durch das Bindemittel des kirchlichen Glaubens, der ja schon bei den Anfängen romantischer Epik seine Hand im Spiele hatte, notdürftig hergestellt wird. In Betreff der Form der italienischen Epik ist zu sagen, daß dieselbe der Plastik entbehrt, welche noch in Dantes Inferno und in manchen epischen Anläufen Boccaccios bemerklich war, daß sie wesentlich malerisch ist und der in ihr liegende lyrische Hang und Drang sich im Verlaufe der Zeit bis zum Musikalischen steigert, wie Tassos Gedicht zeigt.

Den Stoff der italienischen Heldendichtung anlangend, so ist derselbe vorwiegend aus Frankreich eingeführt. Die französische Romantik hatte den fränkisch-karolingischen Sagenkreis im ganzen und im einzelnen so durchgearbeitet, daß dieser Sagenkreis mit seinem Mittelpunkt, Karl dem Großen, den italienischen Epikern einen abgerundeten, leicht faßlichen und höchst populären Gegenstand darbot. Er wurde auch schon frühe in Italien einer Bearbeitung unterzogen in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Roman mit dem weitschichtigen Titel: I Reali di Francia, nel quale si contiene la generatione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia e de li paladini, colle battaglie da loro fatte, comenzando da Constantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto (zuerst gedruckt 1491).

Dieses Buch faßt die Geschichten von Karl dem Großen als Bekämpfer der Sarazenen in Spanien, als welcher er in der Anschauung der Sage mit Karl Martell zusammenfällt, in ein abenteuerliches Gemälde, welches wir als die Grundlage der italienischen Ritterepopöe näher ins Auge fassen wollen. Die Reali di Francia (Franciae regales, die fränkischen

Königskinder beginnen mit der Taufe des Imperators Konstantin, welcher hier zum Ahnherrn Karls des Großen gemacht ist. Sein Sohn Fiovo muß vor dem ungerecht gegen ihn erregten Zorne seines Vaters von dem Hofe entweichen und wird mit dem heiligen Banner, mit der sogenannten Oriflamme begabt, welche stets zum Siege winkt, wenn sie nicht gegen Christen gekehrt ist. Fiovo überwindet und bekehrt nun zunächst die Mailänder, geht dann über die Alpen, erwirbt sich mit großer Tapferkeit ein Land und ein Weib, erobert Paris und gewinnt ganz Frankreich dem Christentum. Dies gethan, zieht er gegen das Reich Darbena, schlägt die Deutschen und bringt ihnen das Christentum mit Gewalt bei. Beunruhigt von Fiovos Tapferkeit und Glück, schart sich die ganze Heidenschaft zusammen, um den Mittelpunkt der Christenheit, Rom, zu erobern, was aber durch Fiovo, seine Söhne und Vasallen verhindert wird, worauf sein Enkel Fioravante die mit Darbena verbündet gewesenen Reiche Skandia und Balda unterwirft. Ein anderer seiner Abkömmlinge, Bovetto, erobert England, und Bovettos Enkel, Buova d'Antona, gründet nach mancherlei Irrfahrten das Fürstentum Sinella, bezwingt Dalmatien, Slavonien, Kroatien und bereitet die Eroberung und Christlichung Ungarns durch seine Söhne vor.

Man sieht, hier lugt überall die Idee der karolingischen Universalmonarchie aus dem Gewande der Sage hervor, obwohl sich erst der letzte Teil des Romans mit der Legende von Karl dem Großen beschäftigt, deren historische Umrisse freilich hier bis zur Unkenntlichkeit von der Phantasie übermalt sind. Karls Vater Pipin wird von zweien seiner unehelichen Söhne getötet, und der legitime Erbe muß vor den Thronräubern, welche sich auf das verräterische Haus Maganza (Mainz) stützen, aus Paris fliehen, verbirgt sich, von seinen Feinden geächtet und auf deren Verlangen vom Papste gebannt, eine Zeit lang in einer Abtei, worauf er nach Spanien flieht an den Hof des Saracenenkönigs Galafrone zu Saragossa, dessen Söhnen Marsilio, Balugante und Falsirone, mit denen er später in blutige Kriege verwickelt werden sollte, er unter dem Namen Mainetto Dienste leistet und in dessen Tochter Galeana er sich verliebt, um sich, nachdem er sie getauft, heimlich mit ihr zu vermählen. Unlange nachher gerät Galafrone nebst seinen drei Söhnen in die Gefangenschaft eines afrikanischen Königs. Karl befreit sie, allein der Ruhm, den er dadurch gewinnt, erregt den Neid von Galafrones Söhnen, und er entweicht mit Galeana den bösen Anschlägen der Neider. Er durchwandert nun Italien und Baiern, weiß ein Heer zusammenzubringen, greift den Usurpator seines Erbes an, schlägt ihn und erlangt die Herrschaft über seines Vaters Lande wieder.

Von jetzt an wird der Hauptton der Sage von Karl auf seinen Neffen Orlando (Orlando, Roland) gerückt. Karl hat nämlich eine Schwester, Namens Bertha, zu welcher der Ritter Milone von Aglante, ein Seitensprößling des berühmten Buovo d'Antona, eine von der Dame erwiderte Neigung hegt. Der Kaiser verweigert um der Armut des Ritters willen seine Einwilligung zu dieser Verbindung, kerkert die Liebenden ein und will sie dem Tode weihen. Der ihnen befreundete Herzog Namo jedoch befreit sie und flüchtet sie auf seine Burg, wo ihre Ehe geschlossen wird. Erbost darüber ächtet Karl den Milon und läßt das Ehepaar durch den Papst bannen. Die Liebenden fliehen nach Italien, wo Bertha in einer Höhle bei Sutri von einem Sohn entbunden wird, der so kraftvoll war, daß er unmittelbar nach der Geburt dem heimkehrenden Vater bis an den Eingang der Höhle sich entgegenrollte, daher sein Name (rotolare, rouler). Mehrere Jahre fristete die Familie in dieser Höhle dürftig ihr Leben, bis Milon auszog, um in der Fremde sein Glück zu versuchen, worauf er aus der Sage verschwindet. Orlando wächst lustig heran und vermittelt die Versöhnung seines Ohms mit der Mutter. Als nämlich Karl auf seiner Krönungsfahrt nach Rom einige Zeit in Sutri sich aufhielt, wurden nach altem Brauch die Überbleibsel seiner Tafel an die Armen verteilt. Während nun die übrigen Armen demütig draußen warteten, kam der kleine Roland keck in den Speisesaal herein, nahm eine volle Schüssel vom Tisch und brachte sie seiner Mutter. Als er dies zum zweitenmale thun und eben nach der

Schüssel greifen wollte, hustete der Kaiser laut, um ihn zu erschrecken. Allein der Knabe blickte ihn kühn an, zupfte den Fürsten ohne weiteres am Bart und fragte: „Nun, was hast du?“ Karl wurde dadurch so betroffen, daß er die Spur des Knaben bis zur Höhle verfolgen ließ, und so wurde seine Schwester Bertha aufgefunden, welche der Kaiser wieder zu Gnaden annahm, während er seinen Neffen adoptierte (vgl. Uhlands schöne Romanze „Klein Roland“).

Orlando wurde im Verlaufe der Zeit die Hauptstütze von seines Ohms Thron und der erste Held der Christenheit. Dieser oder dem christlichen Reiche Karls gegenüber hatte sich ein großes sarazenisches gebildet, dessen Helden der König von Afrika Agolante nebst seinem Sohn Trojano und seinem Bruder Almonte sind, welche auf das Verderben der Christen sinnen. Agolante und Almonte fallen mit einem ungeheuren Heere in Italien ein, Trojano zieht mit einem zweiten durch Spanien nach Frankreich, und der sarazenische König von Portugal führt eine Flotte nach England. Karl zieht mit dem gesamten christlichen Heerbann gegen Agolante und Almonte. Diese werden geschlagen, und der letztere fällt im Zweikampfe von Rolands Hand. Indessen ist Trojano durch Südfrankreich bis nach Savoyen vorgedrungen und plündert dort die Herrschaften des Gherardo da Fratta, der, obgleich stets ein heimlicher Rival des Kaisers, dennoch mit nach Italien gezogen war.

Die Sarazenen werden indes auch in Savoien von den heimkehrenden Christen geschlagen, und Trojano teilt Almontes Schicksal. Nun aber artet die Spannung zwischen dem Kaiser und Gherardo da Fratta in offenen Zwist aus, der letztere geht zu den Mauren nach Spanien, verschwört das Christentum und ruft den Sarazenenkönig Marsilio zum Krieg gegen Karl auf. Marsilio rüstet sich mit Hilfe seiner Helden Ferrau, Serpentin, Mazarigi und Iseres aufs beste; allein das heranrückende Heer Karls wirft alles vor sich nieder und belagert das starke Pampelona. Hier wird dann eine große Episode in die Sage eingeflochten. Wegen eines leichten, während der Belagerung von Pampelona stattgehabten Zerwürfnisses Rolands mit seinem Ohm verläßt nämlich jener das Lager, zieht nach Persien, leistet unter dem Namen Lionagi dem Sultan dieses Landes gegen Machidante, den König von Syrien und Arabien, Beistand, erobert Jerusalem und schließt mit dem Sultan einen Vertrag, demgemäß Jerusalem und Bethlehem den Christen zugehören und Karls Lehensherrlichkeit anerkennen sollten. Darauf kehrt Orlando zum Kaiser zurück, der ihn sehr vermißte; Pampelona wird erobert und Marsil bittet um Frieden. Da wird ihm Hilfe durch das Haus Maganza, dessen Haupt der schlimme Gan (Ganelon) ist. Dieser beschließt, den Kaiser an Marsil zu verraten, und er erreicht auch insofern seinen Zweck, als Orlando und seine Paladine das Opfer eines verräterisch angelegten Hinterhalts bei Roncisval werden. Karl jedoch rächt die Gefallenen an den Mauren, erobert Saragossa, bekehrt Spanien zum Christentum, bestraft Gan und fährt nach Rom, um Seelenmessen für seinen Neffen zu bestellen, bei welcher Gelegenheit Venedig und Florenz gegründet werden. Damit schließt die Sage, welche sich mit der Zeit durch eine Menge Anhängsel und Erweiterungen bereicherte.

Sie diente zunächst drei rohen Versuchen italienischer Epik zur Grundlage, den in Ottaven verfaßten Rittergedichten: Buova d'Antona aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; La Spagna von dem Florentiner Sostegno di Zanobi, fast Schritt für Schritt der Chronik des Turpin folgend; endlich La regina Ancroja, dessen Heldin von Roland getötet wird, weil sie des bekehrungseifrigen Paladins Argumente von der unbefleckten Empfängnis Marias nicht begreifen will. Die eigentliche Ritterepopöe begann indessen erst mit dem unvollendet gebliebenen Ciriffo Calvaneo des Luca Pulci, der ja auch, wie wir gesehen, das an dem Hofe der Medici künstlich wieder erweckte Rittertum dichterisch zu verherrlichen versucht hatte. Wir finden in diesem übrigens ziemlich trockenen und phantasielosen Gedichte die Eigenheiten des

italienischen Epos, wenigstens in ihren Grundzügen, schon angedeutet: den Mangel an echtem Rittertum und echter Minne, die Zusammenwürfelung des Heidnischen und Christlichen, des Pathetischen und Komischen, Hang zur aufschneiderischen Unwahrscheinlichkeit, zweck- und kernloses Abenteuern und Kämpfen der Helden, buhlerisches Vagieren der Heldinnen, Verspottung der Klerisei und eine ungläubige Ironie, die sich bis zum atheistischen Sarkasmus steigert. Ausgebildeter und freier traten diese Züge in dem Rittergedicht Der große Morgant (Il Morgante maggiore) von Luigi Pulci (1432—1484) hervor. Der Held dieser in 18 Gesänge eingeteilten Dichtung ist der Riese Morgant, den Roland bekehrt und zum Waffenbruder annimmt, ein ungeschlachtes, aber drolliges und im Grunde gutmütiges Original, dem es ein Leichtes dünkt, dem alten Charon den Bart auszuraufen, den Pluto selber von seinem Throne zu jagen, den Phlegethon mit einem Schluck auszutrinken, den Phlegyas in einem Bissen zu verspeisen, die Furien samt dem Cerberus mit einem Schlage niederzustrecken und den Belzebub selbst dermaßen in die Flucht zu schrecken, daß er geschwinder laufen sollte denn ein syrisches Dromedar.

Luigi Pulci.
Nach einer Medaille.

„E pelerò la barba a quel Caron,
E leverò dalla sedia Plutone;
Un sorso mi vò far di Flegeton,
Ed inghiottir quel Flegias 'n un boccone;
Tisifo, Aletto, Megara, ed Eliton,
E Cerbero ammazzar in un punzone;
E Belzebù farò fuggir più via,
Ch' un dromedario non andre' in Siria."

Es wird natürlich im großen Morgant schrecklich viel gefochten und zwar mit Riesen und Sarazenen, Zauberern und Teufeln. Das Historische der Karlssage tritt hier schon weit in den Hintergrund und die Willkür der Phantasie triumphiert ebenso unbeschränkt wie der skeptische Hohn, der in dem bereits gelegentlich erwähnten Abenteuer Oliviers und Meridianas eine skandalhafte Höhe erreicht. Der Hauptvorzug des Werkes beruht unstreitig auf der originellen Charakterzeichnung des Morgante.

Wir haben oben gesagt, daß die Este von Ferrara frühe mit den Medici von Florenz im Patronat der schönen Künste zu wetteifern angefangen hätten, und sehen jetzt die dichterische Hervorbringung von letzterer Stadt in die erstere übersiedeln, wozu der äußere Umstand mitwirkte, daß bald nach dem Tode Lorenzos de' Medici der Herrschaft seines Hauses von seiten des puritanisch strengen Mönches Girolamo Savonarola (1452—1498), der zu Florenz ein theokratisch-republikanisches Regiment einführte, für einige Zeit durch Vertreibung der Medici und ihrer Anhänger ein Ende gemacht wurde und mit der Üppigkeit und Pracht des mediceischen Hofhaltes zugleich die poetische Anregung und die gastfreundliche Sorgfalt für die Dichter aufhörte.

Savonarola, der strenge Sitteneiferer und reformistische Papstfeind, wurde bekanntlich infolge einer vom Papst Alexander VI. und den Freunden der Medici angezettelten aristokratischen Gegenrevolution am 23. Mai 1498 zu Florenz verbrannt. Neben seinem außerordentlichen Rednertalent hatte er auch die Gabe der Poesie besessen, dieselbe jedoch lediglich zum Preise Gottes geübt. Einige seiner geistlichen Lieder zeichnen sich durch Wärme der Empfindung aus, wie z. B. die schöne Canzone Della consolatione del crucifixo:

„Quando il suave e mio fido conforto
Per la pietà della mia stancha vita
Con la sua dolce cythara fornita
Mi trahe dall'onde al suo beato porto,
Jo sento al cor un ragionar accorto
Dal resonante ed infiammato legno,
Che mi fa si benigno,
Che di for sempre lachrymar vorrei.
Ma lassi gli occhi miei
Degni non son della suave pioggia,
Che della stilla dove amor s'alloggia“ etc.

Ferrara wurde und blieb fortan der Hauptsitz des italienischen Epos, und der erste ferraresische Dichter, der die Pflege desselben unternahm, war der blinde Cieco, von dessen Lebensumständen nur seine Blindheit bekannt ist und der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts starb. Er schrieb ein Rittergedicht in 45 Gesängen, betitelt Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano, wozu ein späterer Zweig der Karlssage, die Legende von den Haimonskindern, hauptsächlich den Stoff dargereicht hat. Die Haupthelden sind Mambriano und Rinaldo, und einige Abenteuer derselben haben sicherlich späteren Epikern zum Vorbilde gedient, wie z. B. die Gefangenhaltung Rinaldos in den Liebesfesseln der Fee Carandina dem Tasso die Anregung zu seiner Schilderung von Rinaldos Aufenthalt in den Zaubergärten Armidas gegeben haben mag. Das Ganze ist ohne alle Einheit und leidet durchgehends an Planlosigkeit und der wunderlichsten Vermischung christlicher Vorstellungen mit antiker Mythologie (Roland wird vor dem Richterstuhl Christi durch den Pluto der Ketzerei beschuldigt u. dgl. m.), sowie an umständlichster Obscönität. Auf Cieco folgte Matteo Maria Bojardo (1434—94), Graf von Scandiano, aus einer sehr angesehenen Familie der Lombardei stammend, frühe an den Hof von Ferrara gezogen, von diesem mit hohen Ämtern betraut und als Gouverneur von Reggio gestorben. Bojardo hat außer seinen lateinischen Gedichten eine Menge von Sonetten, Canzonen und Terzinen geschrieben, sein Hauptwerk aber ist das Rittergedicht Der verliebte Roland (Orlando innamorato). Den Stoff bot die Karlssage in ihrem weitesten Umfange; allein Bojardo ließ sich von demselben keineswegs unumschränkt beherrschen, sondern erwies die Eigenmacht seiner Phantasie in Erfindung von Personen, Situationen und Katastrophen aufs glänzendste. Auch er begann sein Gedicht, seinen Vorgängern gleich, in nationalem, d. h. scherzhaftem Tone, auch er bediente sich anfangs der romantischen Welt nur als einer Folie der Laune und Ironie; allein mit ritterlichem Sinne begabt und immer mehr und mehr an seinem Gegenstand erwarmend, rettete er das Ideal der Romantik, die Idee des Rittertums, aus dem Bereiche des Spottes in die Sphäre des Ernstes und der Begeisterung hinüber und machte demnach von dem gang und gäben Ton der italienischen Epopöe seiner Zeit eine bedeutsame Ausnahme. In den 50 langen Gesängen, welche

Girolamo Savonarola. Florentiner Medaille.

der Orlando innamorato zählt, hatte sich seine Erfindungsgabe noch nicht erschöpft; allein der Tod verwehrte ihm die Vollendung des Gedichtes, und ein noch reicherer Dichtergeist, Ariosto, sollte den abgerissenen Faden aufnehmen und fortspinnen.[129])

Lodovico Ariosto wurde am 8. September 1474 zu Reggio geboren. Die amtlichen Beziehungen seines Vaters zum Hofe von Ferrara machten den Knaben frühe mit dem glänzenden Leben daselbst bekannt, und die prachtvollen Aufführungen der Lustspiele des Plautus und Terenz, welchen er anwohnte, regten seine dichterische Ader vielleicht zuerst an. Er begann antike Fabeln zu dramatisieren und sich mit aller Glut seiner jungen Seele in das damals neu erwachte künstlerische und poetische Leben zu werfen. Allein der Wille seines Vaters, welcher eine zahlreiche Familie zu versorgen hatte, verwies ihn gebieterisch auf die einträgliche juristische Laufbahn, und erst später durfte er das ihm verhaßte Studium der Rechte mit den humanistischen Studien vertauschen. Nach dem Tode seines Vaters machte er dem Haus Este seine Kenntnisse und poetischen Talente bemerklich und wurde von dem Kardinal Ippolito d'Este in Dienst genommen. Worin seine Dienstleistungen eigentlich bestanden, ist nicht recht klar: Ariosto beklagt sich aber in seinen Briefen und Satiren vielfach über die Beschwerlichkeit und die kärgliche Belohnung derselben, was ihn aber nicht abhielt, in seinem großen Gedichte seinem Gönner und dem Haus Este die ungemessensten, uns äußerst widerwärtig berührenden Schmeicheleien darzubringen, allem nach, um sich dadurch nicht nur eine sorgenfreie, sondern auch völlig unbeschränkte Stellung zu erwirken, welche ihm gestattet hätte, ganz nach seiner Laune zu leben. „Ich mag," sagt er in seiner zweiten Satire, „weder Meßgewand noch Kutte noch Tonsur. Wäre ich Priester, so käme mich vergebens die Lust an, zu heiraten; hätte ich eine Frau, so müßte ich fortwährend gegen den Wunsch, Priester zu sein, ankämpfen, und da ich weiß, wie oft meine Stimmung sich ändert, so vermeide ich es, mich an etwas zu fesseln, wovon ich mich, so die Reue einträfe, nicht mehr losmachen könnte." Seine diesfälligen Erwartungen gingen jedoch gar nicht oder wenigstens nur in geringem Maße in Erfüllung, und so stellte sich das vorgreifende Lob, welches er der Freigebigkeit der Este gezollt hatte, als ein sehr illusorisches heraus. Nach fünfzehn Jahren gab er deshalb seine Dienste bei dem Kardinal auf, der überdies sein Dichterbewußtsein durch die laue Aufnahme des ihm gewidmeten Rasenden Roland empfindlich verletzt hatte. Der Kardinal besaß gar kein Organ für Poesie. Nachdem er den Rasenden Roland gelesen, wußte er den Dichter nur zu fragen: „Meister Lodovico, woher habt Ihr nur alle die Possen?" (Messer Lodovico, dove trovaste mai tante corbellerie — oder: coglionerie, Schweinereien?) Ariosto mußte aber bald nachher den Herzog Alfonso d'Este wieder um eine Stelle angehen. Der Herzog machte ihn zum Gouverneur der Provinz Garfagnana, was er drei Jahre lang blieb, worauf er nach Ferrara zurückkehrte und dort bei dem neu auflebenden Schauspielwesen als Dramaturg und dramatischer Dichter eine seinen Neigungen angemessenere Thätigkeit fand. Die letzten Jahre seines Lebens verlebte er in glücklicher Muße und starb am 6. Juni 1533.

Die romantische Litteratur Frankreichs und Italiens war schon während seiner Jugendjahre Ariostos Lieblingslektüre gewesen, und die Bekanntschaft mit der „wundervollen Märchenwelt" brachte ihn auch von dem Vorsatz ab, in lateinischer Sprache zu dichten, wozu ihn der Kardinal Bembo aufgefordert hatte. Nachdem er sich für die italienische Sprache entschieden hatte, schwankte er hinsichtlich des Stoffes lange und

ORLANDO

FVRIOSO

DI M

LODOVICO

ARIOSTO

Nuouamente

adornato di Figure di Rame

da Girolamo Porro

Padouano

ET DI ALTRE COSE CHE

SARANNO NOTATE NELLA

SEGVENTE FACCIATA

PA CE

IN VENETIA

MDLXXXIII.

Appreßo Francesco de

Franceschi Senese

e compagni.

Faksimile des Titelblattes einer Prachtausgabe von „Ariosts Orlando furioso“ vom Jahre 1583. Oben das Porträt Ariosts.

Nach einem Exemplar aus der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

beschloß anfänglich, eine Episode aus dem Kriege Eduards von England und Philipps des Schönen von Frankreich zum Gegenstand eines epischen Gedichtes zu machen, das er in Terzinen zu schreiben begann. Aber die Sache verleidete ihm bald, und er suchte abermals in den Ritterbüchern nach einem passenden Stoff, bis er sich endlich entschloß, die Geschichte Rolands von da ab fortzusetzen, wo sie Bojardo hatte fallen lassen. Elf Jahre lang arbeitete er darauf an seiner Ritterepopöe Der rasende Roland (L'Orlando furioso), 46 Gesänge[130]), welche von 1515 an im Publikum zu erscheinen begann und den ungeteiltesten Beifall gewann. Um diesen gerechtfertigt zu finden, ist es vor allem nötig, zu bemerken, daß Ariost seinen Stoff in echt nationalem Sinne behandelt hat, d. h. nicht mit ernster Begeisterung wie sein Vorgänger, sondern mit jenem graziösen Humor, mit jener schalkhaften Skepsis, welche dem Naturell des Italieners so angemessen und willkommen ist. Sodann mußte das allmähliche Bekanntwerden des Gedichtes einen Hauptvorzug desselben ins hellste Licht setzen, nämlich seine Vortrefflichkeit in Einzelheiten.

Zu den schönsten sind zu zählen die Kampfbilder im 1., 2., 9., 14., 17. und 36. Gesang, die Episode von der Ginevra (G. 4—6), das Erwachen der durch Biren verratenen und verlassenen Olympia auf der einsamen Insel (G. 10), die Entdeckung von Angelikas Untreue durch Roland und die Schilderung des Übergangs seiner Liebessehnsucht in Raserei (G. 23), der Tod Zerbins (G. 24) und die damit zusammenhängende Erzählung von Isabellas Treue bis in den Tod (G. 29), wohl die edelste und rührendste Partie des ganzen Gedichtes; ferner die fein satirische Darstellung von Astolfs Reise in den Mond (G. 34), endlich der derbe kostbare Schwank von der Weiber Untreue und List (G. 28) und die humoristische Weisheit in der Episode von der Weiberprobe (G. 43). An diese und zahlreiche andere einzelne Schönheiten seines Werkes muß man sich halten, wenn man an Ariost rechte Freude haben will; denn als Ganzes betrachtet hat das Gedicht nicht minder viele Mängel als Vorzüge. Was oben im allgemeinen über die italienische Epik gesagt wurde, gilt auch für die ariostische im besonderen. Seine Romantik entbehrt der Naivität und des Glaubens, sein Rittertum der echten Religion wie der echten Liebe. Seine Helden vermögen uns keine warme Teilnahme einzuflößen; es sind keine hervorragenden Persönlichkeiten, keine Charaktere, sondern willenlose und vielfach auch verstandlose Marionetten, die der Draht der Sinnlichkeit regiert. Die Heldinnen sind, mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen, ganz im italienischen Genre gehalten; sie schweben fortwährend zwischen leichtfertiger Hingebung und Notzucht mitten inne und sind ebenso unweiblich, als ihre Galane unmännlich sind. Der ganzen Dichtung fehlt eine höhere, leitende Idee und demnach auch die epische Einheit; daher das ruhelose Gehetze aus einem Abenteuer ins andere, ins dritte, vierte, zehnte, zwanzigste, hundertste, daher das Sichbreitmachen der Episodik. Ariostos Heldendichtung erinnert stark an die indische Epik. Hier wie dort eine atemlose Phantastik, die den Leser toll mit sich fortwirbelt, die ganze Ordnung der Natur umkehrt, das Unmögliche zum Wirklichen und die ganze Welt zu einem Schauplatz der buntesten Phantasmagorien und Bizarrerien macht. Aber zuweilen winkt der Zauberstab des Dichters dem mänadenhaften Reigen seiner Geschichten und Gestalten ein Halt zu, und er läßt sich mit der ganzen Gesellschaft auf einer Insel, auf einer Oase oder in einem einsamen Thale nieder, um mit der ihm eigenen heiteren Behaglichkeit eine reizende Situation darzustellen, die sich unter ambrosischem Lachen wieder löst, oder eine Gruppe

beschloß anfänglich, eine Episode aus dem Kriege Eduards von England und Philipps des Schönen von Frankreich zum Gegenstand eines epischen Gedichtes zu machen, das er in Terzinen zu schreiben begann. Aber die Sache verleidete ihm bald, und er suchte abermals in den Ritterbüchern nach einem passenden Stoff, bis er sich endlich entschloß, die Geschichte Rolands von da ab fortzusetzen, wo sie Bojardo hatte fallen lassen. Elf Jahre lang arbeitete er darauf an seiner Ritterepopöe Der rasende Roland (L'Orlando furioso), 46 Gesänge[130]), welche von 1515 an im Publikum zu erscheinen begann und den ungeteiltesten Beifall gewann. Um diesen gerechtfertigt zu finden, ist es vor allem nötig, zu bemerken, daß Ariost seinen Stoff in echt nationalem Sinne behandelt hat, d. h. nicht mit ernster Begeisterung wie sein Vorgänger, sondern mit jenem graziösen Humor, mit jener schalkhaften Skepsis, welche dem Naturell des Italieners so angemessen und willkommen ist. Sodann mußte das allmähliche Bekanntwerden des Gedichtes einen Hauptvorzug desselben ins hellste Licht setzen, nämlich seine Vortrefflichkeit in Einzelheiten.

Zu den schönsten sind zu zählen die Kampfbilder im 1., 2., 9., 14., 17. und 36. Gesang, die Episode von der Ginevra (G. 4—6), das Erwachen der durch Biren verratenen und verlassenen Olympia auf der einsamen Insel (G. 10), die Entdeckung von Angelikas Untreue durch Roland und die Schilderung des Übergangs seiner Liebessehnsucht in Raserei (G. 23), der Tod Zerbins (G. 24) und die damit zusammenhängende Erzählung von Isabellas Treue bis in den Tod (G. 29), wohl die edelste und rührendste Partie des ganzen Gedichtes; ferner die fein satirische Darstellung von Astolfs Reise in den Mond (G. 34), endlich der derbe kostbare Schwank von der Weiber Untreue und List (G. 28) und die humoristische Weisheit in der Episode von der Weiberprobe (G. 43). An diese und zahlreiche andere einzelne Schönheiten seines Werkes muß man sich halten, wenn man an Ariost rechte Freude haben will; denn als Ganzes betrachtet hat das Gedicht nicht minder viele Mängel als Vorzüge. Was oben im allgemeinen über die italienische Epik gesagt wurde, gilt auch für die ariostische im besonderen. Seine Romantik entbehrt der Naivität und des Glaubens, sein Rittertum der echten Religion wie der echten Liebe. Seine Helden vermögen uns keine warme Teilnahme einzuflößen; es sind keine hervorragenden Persönlichkeiten, keine Charaktere, sondern willenlose und vielfach auch verstandlose Marionetten, die der Draht der Sinnlichkeit regiert. Die Heldinnen sind, mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen, ganz im italienischen Genre gehalten; sie schweben fortwährend zwischen leichtfertiger Hingebung und Notzucht mitten inne und sind ebenso unweiblich, als ihre Galane unmännlich sind. Der ganzen Dichtung fehlt eine höhere, leitende Idee und demnach auch die epische Einheit; daher das ruhelose Gehetze aus einem Abenteuer ins andere, ins dritte, vierte, zehnte, zwanzigste, hundertste, daher das Sichbreitmachen der Episodik. Ariostos Heldendichtung erinnert stark an die indische Epik. Hier wie dort eine atemlose Phantastik, die den Leser toll mit sich fortwirbelt, die ganze Ordnung der Natur umkehrt, das Unmögliche zum Wirklichen und die ganze Welt zu einem Schauplatz der buntesten Phantasmagorien und Bizarrerien macht. Aber zuweilen winkt der Zauberstab des Dichters dem mänadenhaften Reigen seiner Geschichten und Gestalten ein Halt zu, und er läßt sich mit der ganzen Gesellschaft auf einer Insel, auf einer Oase oder in einem einsamen Thale nieder, um mit der ihm eigenen heiteren Behaglichkeit eine reizende Situation darzustellen, die sich unter ambrosischem Lachen wieder löst, oder eine Gruppe

zu versammeln, deren Bewegungen wir mit gespanntem Interesse verfolgen, oder ein Gemälde vor uns aufzurollen, aus welchem uns „himmlische Frühlinge“ anwehen, um dann plötzlich wieder die tolle Jagd durch alle Regionen fortzusetzen und der romantischen Willkür alle Zügel schießen zu lassen.

Das Verhältnis Ariostos zu Dante hat ein deutscher Dichter, W. Waiblinger, kurz und gut gekennzeichnet:

„Dante'n führte Virgil und die überschwengliche Freundin,
Und in den Tiefen und Höh'n droht dir der Atem zu flieh'n.
Aber der heitre Humor, der begeisterte, wohnte der holden
Grazie bei und es kam so Ludovico zur Welt.“

Alles erwogen, darf der Schöpfer des Orlando furioso der nationalste, der am meisten italienische Dichter Italiens genannt werden. Denn Geist und Form seiner großen Dichtung bezeugen durchweg, daß er so recht Bein vom Bein, Fleisch vom Fleisch, Blut vom Blut seines Volkes gewesen ist. Neben dem Rasenden Roland verschwinden die übrigen poetischen Versuche und Vollbringungen Ariostos: seine Canzonen und Sonette, seine Betrachtungen in Versen (Capitoli) und seine teilweise dem Plautus und Terenz nachgemachten Komödien, von welchen etwa Die Kupplerin (Lena) und Der Hexenmeister (Il Negromante) nennenswert sind. Gehaltvoller erweisen sich die „Satiren“ des Dichters, welche wie über die persönlichen Verhältnisse desselben, so auch über die Sittenzustände seiner Zeit manchen willkommenen Aufschluß geben. Die 7. Satire enthält die berühmte Parabel vom Birnbaum und vom Kürbis.

Die Bewunderung der durch Ariosto zu höchster Fülle geführten italienischen Romantik, unter deren unbedeutenden Ährenlesern nur Luigi Alamanni (1495—1556, Girone, Avarchide, eine höchst possierliche und geschmacklose Romantisierung der Ilias) und Bernardo Tasso (1493—1569, L'Amadigi di Francia) namhaft zu mache nsind, stand in voller Blüte, als es Francesco Berni († 1536) unternahm, dieselbe durch Travestierung von Bojardos Orlando innamorato ins Burleske zu kehren.[131] Seine Manier, welche die nach ihm benannte berneske Gattung („Bernesco“) begründete und welche er nicht nur in dem travestierten Roland (Orlando rifatto), sondern auch in seinen satirischen Sonetten und Terzinen (Capitoli) anwandte, ging darauf aus, die Romantik durch offenkundig spöttische Behandlung desselben zu zersetzen. Diese Zersetzung und Auflösung machte sich auch eine Nebengattung des burlesken oder bernesken Genre, die sogenannte makkaronische Poesie, zur Hauptaufgabe, indem sie nebenbei die gelehrte Pedanterie mittels komischer Verdrehung und Verschnörkelung des Lateins persiflierte. Hauptrepräsentant dieser Sorte von Dichterei war Teofilo Folengo (1492 bis 1544), welcher in reinem Italienisch die lustige Parodie Orlandino (8 canti) schrieb, dann aber in lateinischen Hexametern der bezeichneten Art sein Opus maccaronicorum, auch kurzweg Maccaronicum genannt, verfaßte, allworin 25 Gesänge entlang die Schlingeleien und Schwindeleien eines gewissen Baldo da Cipada satirisch verherrlicht werden. Das wunderliche Ding von Poem hat jetzt nur noch sittengeschichtlichen Wert. In seiner Moschea hat Folengo einen zwischen den Mücken und den Ameisen geführten Krieg makkaronisch „besungen“.

Bislang sahen wir die italienische Epik ausschließlich in dem Kreise der französischen Romantik und zwar hauptsächlich in den Traditionen der Karlssage sich bewegen. Nun aber müssen wir unsere Blicke etwas zurück und auf einige gelehrt epische Bestre=

bungen richten, die aus dem Studium des Altertums erwuchsen und zuerst antike Stoffe romantisch einkleideten, um dann die Schöpfung eines italienischen Epos in antikem Geiste zu versuchen. Der Florentiner Jacopo di Carlo schrieb schon 1491 sein Gedicht Il Trojano, eine romantische Erweiterung der Ilias; nach seinem Vortritt romantisierte ein unbekannter Poet die Äneis, und im 16. Jahrhundert warf Lodovico Dolce gar die Ilias und Äneis zusammen in den romantischen Schmelzofen. Hand in Hand mit solchen Versuchen ging die lateinische Epik, wie sie damals Sannazaro, Vida, Bartolini und andere in Italien betrieben. Die aus Aristoteles und Horaz abstrahierte Poetik dieser Gelehrten wollte nun Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550) auch in der italienischen Litteratur zur Geltung bringen. In dieser Absicht schrieb er sein Heldengedicht Das befreite Italien (Italia liberata dai Goti), das in 27 Gesängen die Kriege der Griechen unter Belisar gegen die Goten in Italien erzählt und zu dessen Form er, um sein Werk auch äußerlich von den Ritterepopöen zu unterscheiden, die fünffüßigen reimlosen Verse (versi sciolti) wählte, deren Erfindung ihm oder seinem Freunde Rucellai zugeschrieben wird. Trissino bekennt sich in der Widmungsepistel seines Werkes an Kaiser Karl V. als sklavischer Befolger der Poetik des Aristoteles und als blinder Nachahmer des Homer, der sich aber seiner gar sehr zu schämen hat. Denn eine so stroherne, so sehr von allem epischen und überhaupt von allem dichterischen Gehalt entblößte, den Geist des Altertums so sehr verkennende und mißhandelnde Nachahmung desselben, wie Trissinos langweiliges Machwerk, kann nicht leicht gefunden werden. Die Italiener ließen auch dieser und ähnlichen Stümpereien, wie der Allamanna des Oliviero von Vicenza und der schon erwähnten Avarchide des Alamanni, die richtige Würdigung angedeihen, die Nichtbeachtung, um sich mit ganzer Seele einem Dichter zuzuwenden, der als Vollender der italienischen Epik auftrat, dem heroischen Gedicht eine neue Bahn brach und die Romantik in Italien zum glänzendsten Abschlusse brachte, indem er sie aus dem Bereiche der Sinnlichkeit und Ironie in ihre Heimat, ins Christentum, zurückführte.

Dieser Dichter, Torquato Tasso, wurde am 11. März 1544 zu Sorrento bei Neapel geboren, als Sohn eines Vaters von dichterischem Talent und Ruf, dessen wir früher erwähnten, und starb am 25. April 1595 zu Rom, wenige Tage vor der Stunde, die zu seiner feierlichen Dichterkrönung auf dem Kapitol festgesetzt war.[132] Seine Schicksale und Liebesleiden, seine Gunst und Ungunst am Hofe von Ferrara, seine Einkerkerung und sein nachmaliges unstetes Wanderleben dürfen wir um so mehr als bekannt voraussetzen, da seine Liebe und sein Unglück mehreren Dichtern unserer Zeit (Goethe, Byron, Zedlitz, Ingemann u. a.) zum Thema gedient hat. Weniger bekannt dagegen ist die Grundursache seiner Schmerzen, nämlich ein äußerst zartes und reizbares Nervensystem, aus dessen durch religiöse Grübeleien noch vermehrten Störungen für den unglücklichen Dichter eine schwankende, mißtrauische und selbstquälerische Stimmung sich ergab. Auch der frühzeitige Ruhm, den er als achtzehnjähriger Jüngling durch sein romantisches Gedicht Rinaldo (12 Gesänge) erntete, hat nachteilig auf ihn eingewirkt; denn ihm verdankte er eine krankhafte Eitelkeit und ein verhätscheltes Wesen, welche mitsammen ihn gegenüber den Wirklichkeiten des Lebens in so mißliche Situationen brachten. Der Grundton seines Wesens war wie in der Dichtung, so auch im Leben der lyrische, d. h. er ließ stets seine Subjektivität walten und wunderte und ärgerte sich dann überaus, wenn er wahrnehmen mußte, daß die Dinge in der objektiven

Welt ganz andere Farben und Formen annahmen, als in seinem Innern. An alles den Maßstab des eigenen heiß leidenschaftlichen Herzens legend, mußte er mit den Forderungen der Außenwelt und vollends gar des Hoflebens in Konflikte geraten, die ihn verzehrten, um so mehr, da die öffentlichen Zustände seiner immer tiefer in Sklaverei,

Tasso, La Gerusalemme conquistata. 6. Gesang 1. Strophe.
Faksimile der Originalhandschrift Tassos in der K. Hofbibliothek in Wien.

Sittenlosigkeit und Erschlaffung versinkenden Zeit keineswegs geeignet waren, einen edlen Geist von sich selbst ab und auf das Allgemeine hinzulenken. Tassos ganzes Leben war auf das Ernste, Erhabene, Pathetische gerichtet. Als Sohn eines Verbannten schon als Knabe mit des Lebens Bitterkeiten bekannt geworden, hat er nie

die beneidenswerte Eigenschaft, wie Kork auf den Wogen des Geschickes zu schwimmen, sich aneignen können. Die Sage erzählt, niemals sei ein Lächeln auf seine Lippen getreten. Der Ernst seiner Gesinnung, die Tiefe seines Gefühls und die Hoheit seiner Gedanken sind in allen seinen Werken ausgeprägt, über die poetischen ist überdies ein melancholischer Hauch hingebreitet. Seine Begeisterung ist ebenso wahr als nachhaltig und warm, und er ging mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit an die Schaffung seines allbekannten Hauptwerkes La Gerusalemme liberata (20 Gesänge).[133] Die übrigen Hauptwerke Tassos sind: Il Rinaldo, L'Aminta (metrisch verd. v. Walter 1794), Sonetti e Canzoni (deutsch von F. Förster, 2. Aufl. 1844), Il Torrismondo, La Gerusalemme conquistata (eine verfehlte Umarbeitung seines großen Gedichts), Dialoghi, Lettere. Wir werden auf mehrere der genannten Schriften noch zu sprechen kommen. Zuerst gab er die herkömmliche epische Manier, die Manier Pulcis und Ariostos, welche er in seinem Erstlingswerke befolgt hatte, entschieden auf, weil sie seiner Ansicht nach mit der Idee der echt heroischen Dichtung nicht harmonierte; sodann schrieb er als Vorbereitung seine drei „Discorsi" über die Dichtung, um sich seine Aufgabe theoretisch klar zu machen, bevor er an die praktische Lösung derselben ging. Ruth (II., 402) hat die Hauptsätze dieser Discorsi über die epische Poesie zusammengestellt, und wir benützen diese Zusammenstellung auszüglich hier um so lieber, als sie nicht nur in Tassos Poetik, sondern in die Geschmacksbildung jener Zeit überhaupt einen höchst belehrenden Einblick eröffnet.

„Zu einem heroischen (epischen) Gedicht," sagt Tasso, „sind drei Dinge erforderlich, 1) einen Stoff zu wählen, der die vortrefflichste Kunstform annehmen kann, 2) ihm diese Form zu geben, 3) ihn mit den schönsten Ausschmückungen, deren er fähig ist, zu bekleiden. Um die Wahrscheinlichkeit, eine der wesentlichsten Eigenschaften des Epos, zu erzielen, ist es am besten, daß der Stoff aus der Geschichte genommen werde, aber nicht aus der heidnischen Geschichte, weil die Einmischung der heidnischen Religion die Wahrscheinlichkeit umstößt, die Weglassung derselben aber das Wunderbare in dem Epos vernichtet. Es ist unmöglich, daß von den eitlen und wesenlosen Götzen der Alten, die niemals waren, Dinge hervorgehen sollten, welche die Natur und menschliche Kraft so sehr überschreiten. Das Wahrscheinliche und das Wunderbare sind sich fast entgegengesetzt, aber doch ganz wesentliche Eigenschaften in einem heroischen Gedicht. Die Kunst des Dichters besteht darin, sie zu verbinden. Der christliche Dichter kann dies nur dadurch, daß er solche wunderbare Handlungen Gott, seinen Engeln, den Dämonen oder denen, welchen Gott übernatürliche Kräfte zugestanden hat, also den Heiligen, Zauberern und Feen beimißt. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch möglich, daß wir von der Wiege an von solchen Wundern hören. Also der Stoff eines neueren epischen Gedichtes soll nur ein christlicher oder ein jüdischer sein. Er darf aber auch nicht aus der heiligen Geschichte genommen sein; denn es wäre ruchlos, daran etwas zum Gebrauche der Dichtkunst zu ändern oder dazu zu erfinden. In der christlichen Geschichte kann der Stoff aus der ganz alten, der mittleren oder der ganz neueren Geschichte genommen werden. Die ganz alte Geschichte giebt den Vorteil, daß der Dichter den ziemlich unbekannt gewordenen Stoff nach seiner Willkür und Kunst behandeln und verändern kann; aber dafür wird die Schilderung der alten Sitten langweilig, weil sie zu fremde sind. Diesen Nachteil beseitigt die Wahl des Stoffes aus der ganz neuen Geschichte, dafür raubt sie aber dem Dichter die Freiheit der Behandlung. Demnach ist die Wahl des Stoffes aus der mittleren Geschichte, aus der Ritterzeit, die beste. Dazu kommt noch die Hauptbedingung, daß die Handlung erhaben und berühmt sei. Die Erhabenheit gründet sich auf die Unternehmung einer hohen Tapferkeit, ferner der Ritterlichkeit, der Großmut, Frömmigkeit und Religion, sowie

darauf, daß die Handlung in ihren Folgen eine großartige sei. Der Gegenstand darf auch nicht zu langdauernd und zu reich sein, damit er mit den Episoden und Ausschmückungen kein zu weitschweifiges Gedicht ausmache.

Die Fabel muß vor allem eine geschlossene Handlung enthalten, sie muß Anfang, Mitte und Ende haben; ihre Einheit muß strenge gewahrt werden, was übrigens der Mannigfaltigkeit keinen Abbruch thut. Denn wie die Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Gestirne, Meere und Länder, der Fische und Vögel, der wilden und zahmen Tiere, und so bei verschiedenen Teilen nur eine Gestalt und Wesenheit hat, so muß auch der Dichter, der ja gerade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich genannt wird, ein Gedicht bilden können, in dem, wie in einer kleinen Welt, Land= und Seeschlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmlische und höllische Ratsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe sich zusammenfinden; und dennoch soll dieses Gedicht, all seiner Mannigfaltigkeit ungeachtet, in Gestalt und Fabel nur eins sein und in allen seinen Teilen so verbunden, daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern notwendig oder wahrscheinlich abhänge, so daß, wenn ein Teil herausgenommen würde, das Ganze zerstört wäre."

Man sieht, Tasso hegte eine ebenso hohe als ernste Meinung von dem Berufe des epischen Dichters. Aber indem er die dichterische Schöpfung von der gelehrten Erörterung abhängig machte, legte er seinem Genius Fesseln an, deren zudringliches Klirren fast bei jedem Schritte desselben hörbar wird. Die geäußerten Ansichten über das heroische Gedicht mußten ihn fast notwendig auf den großartigen Stoff der Kreuzzüge führen, welcher alle die romantischen Sagen und Geschichten von den Kämpfen der Christen und Sarazenen in einem historischen Gesamtbilde zusammenfaßt, das sämtliche Elemente der Romantik enthält. Der religiösen Begeisterung, womit Tasso diesen Stoff aufgriff und behandelte, kam der durch die deutsche Reformation in Italien neu angeschürte orthodoxe Eifer zur Hilfe und gab seinem befreiten Jerusalem jene strenggläubige, christkatholische Färbung, welche es zum Schlußstein der romantischen Epik macht. Durch seine historische Basis und durch die Einheit seines Planes erhebt es sich weit über die übrigen Werke der italienischen Heldendichtung; allein es teilt doch den Grundfehler derselben, den Mangel an Ursprünglichkeit und Volksmäßigkeit. Es ist ein in seinem innersten Wesen kaltes Kunstprodukt, ein gelehrtes Werk, auf dessen Blumen und Blüten sich der aschfarbene Schulstaub legt.

Die Gelehrsamkeit, d. h. hier die genaue Kenntnis der Poeten und Poetiker des Altertums, bewahrte Tasso vor der willkürlichen Zersplitterung seines Planes und unterstützte ihn bei der Verknüpfung der Einzelheiten seines Gedichtes zu einem harmonischen Ganzen, allein sie benahm ihm zugleich auch die Originalität. Die Erinnerung an Ovid, Horaz, Lukrez und Lukan, besonders aber an Homer und Vergil bemeisterte ihn allzu sehr. Seine Gestalten, Charaktere, Kämpfe und Situationen, ja sogar die Reden und Gespräche seiner Personen sind genaue Kopien nach Homer und Vergil: Achilleus ist das Vorbild Rinaldos, Hektor das Tancredos, Agamemnon und Äneas das Goffredos, Odysseus das Aletes, Diomedes das Argantes, Nestor das Raimondos, Dido das Armidas; Aladins und Erminias Unterredung auf dem Turme hat in einer gleichen Situation des Priamos und der Helena sein Vorbild, die Klage der Armida, als Rinaldo sie verlassen, ist fast Wort für Wort aus der Klage Didos um den treulosen Äneas über=

Torquato Tasso.

Stich von P. Caronni nach der Zeichnung von Longhi.

tragen; eine Menge von Kampfszenen sind der Ilias und Äneis nachgebildet, kurz, die schönsten Motive und Schilderungen der klassischen Epiker hat Tasso ohne weiteres entlehnt und bloß äußerlich romantisch gewendet und überfärbt. Eins aber hat er nicht von seinen Vorbildnern gelernt, die edle Humanität, mit welcher besonders Homer auch dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren läßt, und der christliche Zelotismus, womit die Sarazenen durchgehends behandelt und als toll und blind Rasende, Elende und Verworfene verschrieen werden, fällt höchst unangenehm auf. Auch Homers Plastik wird man bei Tasso meist vergeblich suchen; das malerische Element überwiegt in seinem Gedichte, wie in der Äneis des römischen Dichters; die ruhe- und würdevolle Objektivität, also das Kennzeichen echter Epik, fehlt gänzlich, und Tassos leidenschaftliche Herzensstimmung tritt überall so lyrisch drangvoll hervor, daß seine Malerei zur Musik wird, die Darstellung in lyrischen Akkorden versäuselt. Aber nun gegenüber diesen Mängeln des Ganzen, welche Fülle der höchsten Schönheit im einzelnen! Wessen Seele hat sich nicht in dem Zauber dieser wundersam melodischen Rhythmen berauscht, welche in den schmelzendsten Tönen zum Preise der Liebe zusammenklingen? Wer hat nicht für Olind und Sofronia gezittert? Wer ist nicht gerührt worden von Erminias verhaltenem Liebesschmerz? Wer hat nicht eingestimmt in Tankreds Klagen, nachdem er die Klorinda erschlagen, die so edel endet, nachdem sie im Tode ihr unnatürlich forciertes Wesen, eine Erbschaft der mannweiblichen Heldinnen Ariostos, abgelegt? Wen hat die Verzweiflung Armidas bei der Flucht Rinaldos nicht zur Teilnahme gestimmt? Wen Odoardos und Gildippes Tod nicht erschüttert? Scenen wie die, wo Erminias Liebesglut, während sie dem Könige vom Turm herab die Kreuzhelden zeigt, beim Anblick Tankreds unter geheucheltem Hasse leuchtend hervorbricht, oder die spätere, wo das zwischen Scham und Liebe kämpfende Mädchen, die echteste und schönste weibliche Gestalt der italienischen Epik, heimlich ins Christenlager schleicht, oder Rinaldos und Armidas Zusammentreffen in der letzten Schlacht und ihre diesem Zusammentreffen folgende Versöhnung, ferner der mit furchtbarer Energie dargestellte Todeskampf Argantes mit Tankred, endlich das wollustvolle und doch so keusche Gemälde der „schönen nackten Schwimmerinnen" im 15. Gesang, die herrlichen Naturschilderungen im folgenden; diese Scenen gehören unbedingt mit zu dem Zaubermächtigsten, was die moderne Poesie geschaffen hat:

„Quivi di cibi preciosa e cara
Apprestata è una mensa in sulle rive:
E scherzando sen van per l'acqaa chiara
Due donzellette garrule e lascive,
Ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara
Chi prima a un segno destinato arrive.
Si tuffano talora; e 'l capo e 'l dorso
Scoprono al fin dopo il celato corso.

Mosser le natatrici ignude e belle
De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
Sì che fermârsi a riguadarle; ed elle
Seguian pure i lor giochi e i lor diletti.
Una intanto drizzossi, e le mammelle
E tutto ciò che più la vista aletti
Mostrò, dal seno insuso, aperto al cielo:
E 'l lago all' altre membra era un bel velo.

Qual mattutina stella esce dell' onde,
Rugiadosa e stillante; o come fuore
Spuntò, nascendo, già dalle feconde
Spume dell' Oceàn, la Dea d'amore:
Tal apparve costei; tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore.
Poi girò gli occhi; e pur allor s'infinse
Que' duo vedere, e in sé tutta si strinse.

E 'l crin ch'en cima al capo avea raccolto
In un sol nodo immantinente sciolse,
Che lunghissimo in giù cadendo e folto,
D'un aureo manto i molli avorj involse.
O che vago spettacolo è lor tolto!
Ma non men vago fu chi loro il tolse.
Così dall' acque e da' capelli ascosa,
A lor si volse lieta vergognosa.

Rideva insieme, e insieme ella arrossia;
 Ed era nel rossor più bello il riso,
 E nel riso il rossor che le copria
 Insino al mento il delicato viso.
Mosse la voce poi si dolce e pia,
 Che fora chiascun altro indi conquiso:
 O fortunati peregrin, cui lice
 Giungere in questa sede alma e felice."

und:

„Poichè lasciâr gli avviluppati calli,
 In lieto aspetto il bel girardin s'aperse:
 Acque stagnanti, mobili cristalli,
 For varj e varie piante, erbe diverse,
Apriche colinette, ombrose valli,
 Selve e spelunche, in una vista offerse:
 E quel che 'l bello e 'l caro accresce all'opre,
 L'arte che tutto fa, nulla si scopre." etc.

Wir haben oben die Geschichte des italienischen Dramas unterbrochen, um dem Verlauf der italienischen Epik während ihrer Blütezeit ungehemmt folgen zu können; jetzt aber nehmen wir die Skizzierung der dramatischen Poesie dieser Periode wieder auf, um ihr dann die der lyrischen folgen zu lassen.

In der Tragik wurde die durch Polizianos Orfeo eröffnete Bahn eingehalten. Die tragische Dichtung war demnach Sache der Gelehrsamkeit und der Gelehrten, gleichsam ein Monopol des philologischen und antiquarischen Wissens, gewaltsames, kaltes und unpopuläres Reproduzieren klassischer Formen. An die Spitze dieser tragischen Machwerke stellen die Italiener die Sofonisba von Trissino (S. 331), gleich dem verfehlten Epos dieses Dichters in versi sciolti geschrieben, welche von da ab das tragische Versmaß wurden. Trissinos Tragödie ist ebenso farb- und leblos wie sein Heldengedicht, eine geistlose Schulübung nach angeblich aristotelischen Vorschriften, in deren dürrer Regelrechtigkeit da und dort eine belebtere Scene vorkommt, eine Oase in der Wüste. Dasselbe gilt von Giovanni Rucellais (1475—1525) Tragödien Oresto und Rosamunda, nur muß bezugs der letzteren noch beigefügt werden, daß mit ihr eine zahlreiche Reihe von italienischen Greuelstücken begann, welche nach des Römers Seneca Vorgang das Tragische im Schlächtermäßigen suchten und, damit noch nicht zufrieden, der brutalsten Grausamkeit bald auch noch die bestialische, in Blutschande schwelgende Unzucht gesellten, um die Wirkung auf die abgestumpften Nerven einer erschlafften Generation zu erhöhen. Solche Trauerspiele schrieben, während Alamanni, Giustiniano, Anguillara und Dolce mit Übersetzung und Modernisierung griechischer und römischer Tragödien sich begnügten, Giraldi Cinzio (S. 316), A. Decio da Orti, Manfredi, Sperone Speroni. Edlerer Tragik befliß sich Tasso (S. 381 fg.) in seinem Torrismondo, der in Gedanken und Sprache oft an die glänzendsten Stellen des befreiten Jerusalems erinnert, aber gleichfalls an dem aristotelischen Regelzwange leidet. Auch der zügellose Pietro Aretino, dessen wir weiter unten noch zu gedenken haben, versuchte sich in der Tragödie, und zwar ist seine Orazia, welche die bekannte römische Geschichte von den Horatiern und Kuriatiern behandelt, den kräftigsten und selbständigsten Produkten der tragischen Litteratur der Italiener beizuzählen.

Auf dem komischen Gebiete erhielt sich die volksmäßige Komödie, die sogenannte Stegreifkomödie (Commedia dell' arte), deren Entstehung und Charakter schon erwähnt worden, rein von gelehrten Einflüssen und gab dem Italiener reichliche Gelegenheit, sein improvisatorisches Talent leuchten zu lassen und seinen Hang zu derbem Spaß, zur Zotologie und lachenden Satire zu befriedigen. Erst im 16. Jahrhundert kam im Gegensatz zu dieser nationalen Komödie die sogenannte gelehrte (Commedia erudita) in Flor, d. h. sie wurde von den Gelehrten eifrigst gepflegt. Diese Komödie ward

demnach gleich der italienischen Tragödie den Regeln des Aristoteles unterworfen und streng nach dem Muster der Stücke des Plautus und Terenz behandelt. Die Lustspiele dieser römischen Dichter wurden an den Höfen und in den Akademien bis ins 16. Jahrhundert herab in der Ursprache aufgeführt, daneben auch in italienischen Versionen, und die Charaktere und Sittenschilderungen der beiden alten Komöden mußten den Italienern dieser Zeit so bekannt und vertraut vorkommen, daß sich ihre Vorliebe für dieselben leicht erklären läßt. Aus dieser Vorliebe entsprang dann auch der Wunsch, gelehrten Zuschauerkreisen zeitgenössische Charaktere, Vorfälle und Sitten in plautinischen und terenzischen Formen, aber in einheimischer Sprache vorzuführen, und die Verwirklichung dieses Wunsches war die Commedia erudita. Der Stoff derselben ist die Liebe, aber welche Liebe! Man darf dieses geweihte Wort kaum durch Anwendung auf die tierische Genußsucht mißbrauchen, welche den Angelpunkt der italienischen Komödie abgiebt. Der Knäuel von Schmach, Schande, zügelloser Frechheit, bodenloser Gemeinheit, raffinierter Lasterhaftigkeit, Betrug, Ehebruch, Verhöhnung und Mißbrauch alles dessen, was sonst den Menschen heilig zu sein pflegt, den diese Lustspiele abwickeln, findet nur in den furchtbarsten Schilderungen Juvenals ein Gegenbild, und wenn man bedenkt, daß diese von Unzucht und Gotteslästerung strotzenden Stücke sehr oft Damen zugeeignet, immer aber am päpstlichen und an fürstlichen Höfen vor der sogenannten guten und besten Gesellschaft aufgeführt und mit Entzücken beklatscht wurden, so wird man die Verzweiflung gleichzeitiger Patrioten, welche Italien für immer verloren gaben, leicht begreifen und ebenso leicht den ungemein großen Wert ermessen können, welchen diese Lustspiele für die genaue Kenntnis der religiösen, sittlichen und bürgerlichen Zustände jener Zeit haben.

Niccolò Machiavelli.
Nach einer Büste im Museum zu Berlin.

Es ist noch unentschieden, ob Ariosto, der vier Lustspiele (Cassaria, I Suppositi, Lena, Il Negromante), geschrieben hat, oder der Kardinal Bibbiena (eigentlich Bernardo Dovizi, 1470—1520), Verfasser des Lustspiels Calandra, als Begründer der Commedia erudita anzusehen sei; entschieden aber ist, daß nicht nur der letztere, sondern auch der Dichter des Rasenden Roland im komischen Drama weit übertroffen wurde von Niccolò Machiavelli (1469—1527), dem berühmten florentinischen Staatsmann. Dieser weite und kühne Geist, dieser große und vom Unverstand viel verlästerte Patriot hat mit derselben Meisterhand, womit er in seinen Erörterungen der ersten zehn Bücher des Livius (Discorsi sopra la prima Deca di T. L.) die Grundzüge einer Philosophie des Staates und der Geschichte entwarf und in seinem arg verkannten, wie einer seiner Mißversteher behauptete, mit Teufelsfingern („Satanae digitis") geschriebenen Buch

vom Fürsten (Il Principe) dem Despotismus ein für allezeit nachschwärendes Brandmal aufdrückte, in seiner Komödie La Mandragola (deutsch von Ziegler und von Stern) die Sittenverderbnis, die soziale Fäulnis seiner Landsleute und Zeitgenossen geschildert. Befähigte Urteiler, welche dem Genius des großen Schriftstellers die gebührende Achtung zollen, haben nachgewiesen, daß das Grundgefühl, auf welchem Machiavellis ganze litterarische Thätigkeit ruhte, republikanische Vaterlandsliebe gewesen, und man braucht nur die berühmte Stelle in den Discorsi über Cäsar zu lesen, um diese Überzeugung zu gewinnen.

„Ne sia alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebrare dagli scrittori: perchè questi che la laudano sono corrotti dalla fortuna sua e spauriti dalla lunghezza dell' imperio, il quale reggendosi sotto quel nome, non permetteva che gli scrittori parlassero liberamente di lui. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbbero, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è piu detestabile Cesare, quanto piu è da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male."

Ebenso haben befähigte Urteiler dargethan, daß dieselbe wundersame Schärfe der Beobachtung, dieselbe Vielseitigkeit und Folgerichtigkeit des Gedankens, welche Machiavelli in seinen in Terzinen geschriebenen und Kapitel (Capitoli) betitelten lyrisch-didaktischen Betrachtungen — die mit Recht berühmteste ist die zweite, über das Glück (La Fortuna) — erwies, durch alle seine Werke hindurchgehe. Aber selbst urteilsfähiger Männer Ansichten sind in Betreff des Buches vom Fürsten weit auseinander gegangen. Dem großen Florentiner günstigst gestimmte haben geglaubt, ihm gerecht zu werden, wenn sie annehmen, derselbe hätte mit genialem Blick erkannt, daß das zerrissene, erniedrigte und verweichlichte Italien nur durch die umfassendste, rücksichtsloseste und konsequenteste Tyrannei eines schlauen und energischen Despoten gerettet und geeinigt werden könnte, und darum habe Machiavelli das Ideal eines solchen Despoten aufgestellt. Die Wahrheit ist aber, daß der tief blickende Mann in seinem Principe eine furchtbare Analyse des Despotismus selbst gegeben, daß er einen „Fürstenspiegel" geschaffen, daß er sein schreckliches und doch in jedem Zuge der Wirklichkeit abgelauschtes Gemälde als eine Warnungstafel vor die Völker hingestellt und daß er als selbstverständliche Moral seines Buches den Menschen zugerufen hat: Seht, so ist der Despotismus und so sind die Tyrannen! Ertragt ihr jenen und duldet ihr diese, so geschieht euch recht. Rousseau hat daher in seinem Contrat social wohl das Richtige getroffen, wenn er Machiavellis Principe geradezu als ein, als das „Buch für Republikaner" bezeichnete .... Was die Mandragola betrifft, so ist sie ohne Frage die bedeutendste Komödie der italienischen Litteratur, einer der glücklichsten Würfe, die jemals einem Komöden gelungen sind, eine Genialität im Entwurf, ein vollendetes Kunstwerk in der Ausführung.

Die Inhaltsskizze ist diese: Ein alter Florentiner Namens Nicia, dessen Doktorhut auf einem höchst bornierten Schädel sitzt, hat eine junge schöne Frau Namens Lucrezia, deren Verführung und Genuß der junge Callimaco brennend wünscht. Lucrezia ist aber von ihrem Gemahl strenge bewacht und überdies sehr keusch und ehrbar. Callimaco spekuliert daher auf die Borniertheit Nicias, sowie auf dessen sehnlichen Wunsch, einen Erben zu bekommen, dann auch auf den kupplerischen Hang der Sostrata, Lucrezias Mutter; außerdem hat er den Schmarotzer Ligurio, Nicias Hausfreund, zum Helfershelfer angeworben. Ligurio spinnt nun folgende Intrigue. Callimaco muß sich für einen berühmten Pariser Arzt ausgeben, welcher der pedantischen Ignoranz Nicias mit lateinischen Floskeln imponiert und

sich rühmt, ein unfehlbares Mittel der Fruchtbarmachung zu besitzen, einen Zaubertrank (Mandragola, unsere Mandragora), welchen Lukrezia einnehmen soll, bevor sie zu Bett geht. Da aber dieser Trank die erste Umarmung für den Mann tödlich macht, so wird dem Nicia als Auskunftsmittel vorgeschlagen, während der Nacht irgend einen Bauernburschen aufzugreifen und diesen das tödliche Abenteuer bestehen zu lassen. Der alte Einfaltspinsel sträubt sich anfangs dagegen, nachdem ihm aber vorgelogen worden, daß schon viele Könige und große Herren das Mittel angewandt hätten, willigt er ein. Nun gilt es, die Frau zu bearbeiten, und hiezu wird die Beihilfe ihrer Mutter Sostrata und ihres Beichtvaters Timoteo in Anspruch genommen. Timoteos Bereitwilligkeit und die Art, wie er sich seines Auftrags entledigt, ist die bitterste Satire auf die schändliche Kasuistik und grenzenlose Habsucht der damaligen Pfaffenwelt. Sostrata führt den Pater zur Lucrezia. Kaum ist das, was man unter Jesuitismus zu verstehen pflegt, jemals so meisterlich gezeichnet worden wie in der Scene, in welcher der Pater das Gewissen der jungen Frau einschläfert.

Pater Timoteo. Ich weiß, was Ihr von mir hören wollt. Ich war wirklich länger als zwei Stunden über den Büchern, um diesen Fall zu studieren, und nach reiflicher Untersuchung finde ich vieles, was im besonderen und im allgemeinen für uns paßt.

Lucrezia. Sprecht Ihr im Ernst oder scherzt Ihr?

Pater. Ach, Madonna Lucrezia, sind das Dinge zum scherzen? Kennt Ihr mich erst seit heute?

Lucrezia. Nein, Pater. Aber dies scheint mir die entsetzlichste Sache, von der man jemals gehört hat.

Pater. Madonna, ich glaub' es Euch. Aber Ihr sollt nicht mehr so sprechen. Es giebt viele Dinge, die von ferne schrecklich, unerträglich, entsetzlich erscheinen und, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: Die Furcht ist größer als das Übel. Und dies ist eins von jenen Dingen. Ich kehre zu meinem ersten Rat zurück. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Übel ist, man nie das Gute aus Furcht vor dem Übel unterlassen darf. Hier ist das gewisse Gute, daß Ihr in gesegnete Umstände kommt und dem lieben Herrgott eine Seele gewinnt. Das ungewisse Übel ist, daß der, welcher nach dem Tranke bei Euch schläft, stirbt; allein man findet deren auch, die nicht sterben. Da aber die Sache zweifelhaft ist, so ist es gut, daß sich Messer Nicia nicht in diese Gefahr begiebt. Was das betrifft, daß der Akt eine Sünde sein soll, so ist das ein Märchen. Denn der Wille sündigt, nicht der Körper; der Grund der Sünde wäre, dem Gemahl zu mißfallen, und Ihr zeigt Euch ihm gefällig, Vergnügen zu fühlen, und Ihr fühlt Mißvergnügen. Überdies muß man in allen Dingen den Zweck im Auge haben. Euer Zweck ist, einen Sitz im Paradiese auszufüllen, Euren Gemahl zufrieden zu stellen. Die Bibel sagt, daß Lots Töchter, im Glauben, allein auf der Welt übrig geblieben zu sein, bei ihrem Vater schliefen, und da ihre Absicht gut war, sündigten sie nicht.

Lucrezia. Wozu überredet Ihr mich?!

Pater. Ich schwöre Euch, Madonna, bei diesem heiligen Zeichen, daß, wenn Ihr in diesem Fall Eurem Gemahl gehorcht, Ihr Euch kein größeres Gewissen zu machen braucht, als wenn Ihr Freitags Fleisch esset, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen läßt.

Sostrata. Sie wird thun, was Ihr wollt. Vor was fürchtest du dich, du Einfalt? Es giebt fünfzig Weiber in dieser Stadt, die dafür die Hände zum Himmel erheben würden.

Lucrezia. So sei's denn; aber ich glaube die Nacht nicht zu überleben.

Pater. Fürchte das nicht, meine Tochter; ich will Gott für Dich bitten, ich werde das Gebet des Erzengels Rafael hersagen, der Dich schützen möge. Geht mit Gott und bereitet Euch vor zu dem Mysterium, das vor sich gehen wird.

Sie giebt endlich nach und nimmt das Arkanum ein. Nicia, Ligurio und der in

Callimacos Doktorhabit gesteckte Pater suchen bei Einbruch der Nacht in den Straßen nach einem Bauernburschen, finden einen solchen, nämlich den als Bauern verkleideten Callimaco, packen ihn und schaffen ihn nach Lucrezias Schlafgemach, welche sich ihm, nachdem sie die Beruhigung erlangt, daß mit der Sünde kein Mord verbunden sei, ohne weiteres ergiebt mit den Worten: „Da deine Schlauheit und die Dummheit meines Mannes, die Einfalt meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich zu etwas gebracht haben, was ich niemals freiwillig gethan haben würde, so will ich glauben, daß es eine göttliche Schickung so gewollt hat, und ich bin nicht imstande, zu verweigern, was der Himmel mir anzunehmen befiehlt."

Die Plastik der Charakteristik, welche Machiavelli als Komöde bewährt, der durchdringend scharfe, tiefsinnig kombinierende Verstand, welchen er in seinen staatsmännischen Arbeiten an den Tag legte, zeichnen ihn auch als Historiker aus.

Zu dem Besten, was über Machiavelli gesagt worden, gehört bekanntlich das von Gervinus über ihn Gesagte (Kleine hist. Schriften, I). Auch Klein hat nicht nur hinsichtlich der Leistungen Machiavellis als Komöde, sondern überhaupt zur Würdigung des Mannes viel Bemerkenswertes beigebracht (Gesch. d. Dramas, IV, 414 fg.). Das Glänzendste, was über Machiavelli geschrieben wurde, ist bekanntlich Macaulays Essay (Crit. and hist. Essays, edit. Tauchn. I, 61 seq.); allein der berühmte englische Historiker ist zum Vollverständnisse des Florentiners nicht durchgedrungen. Vgl. auch Th. Mundt, Machiavelli und das System der modernen Politik, 1861, und besonders P. Villari N. M. i suoi tempi, 1877—82.

Nachdem Italien in den Malespini, Compagni, Villani, Dandolo, Mussato, Navagero, Bembo, Bonfadio, Foglietta, Corio, Pigna und vielen anderen bisher bloße Chronikschreiber und Annalisten besessen hatte, stellte Machiavelli in seinen florentinischen Geschichtsbüchern (Istorie fiorentine, deutsch von Reumont) zuerst ein treffliches Muster pragmatischer Historik auf, und nach seinem Vorgange unternahm es Francesco Guicciardini (1483—1540), eine allgemeine Geschichte Italiens (Istoria d'Italia, z. ersch. 1561), zu schreiben, welches ausgezeichnete Werk Adriani († 1579) fortsetzte und dem die historischen Arbeiten von Nerli, Nardi, Burlammacchi, Segni, Varchi, Ammirato, Costanzo und anderen ergänzend zur Seite stehen. Das 16. Jahrhundert sah auch das beste Memoirenwerk der italienischen Litteratur entstehen, die höchst anschauliche und anziehende Autobiographie des berühmten Künstlers Benvenuto Cellini (1500—71; deutsch v. Goethe).

Zur Komodie zurückkehrend, finden wir, daß nächst Machiavelli der verrufene Buchbinder Pietro Aretino (1492—1557) die meiste dramatische und komische Kraft besessen hat. Er schrieb fünf Komödien (Marescalco, Cortigiana, Ipocrito, Talanta, Il filosofo), die von Witz und Obscönität übersprudeln und in ihrer planlosen Willkür und burlesken Ungezwungenheit mehr in die Sphäre der Commedia dell' arte als in die des gelehrten Lustspiels gehören. Peter der Aretiner ist wie in diesen Komödien so in allen seinen zahlreichen Werken in Versen und Prosa (Sonetti lussuriosi, Rime, Stanze, Capitoli, Ragionamenti piacevoli, Puttana errante, Lettere) der eigentliche Typus seiner Zeit, ein über alle Begriffe schamloser und verworfener Gelegenheitspoet von reichstem Talent, aber gemeinster Gesinnung und ruchlosester Wüstlingsnatur. Den verruchtesten Mischmasch von Kuppelei und Frömmelei hat dieser verworfene Mensch vorgebracht in seiner Hofkomödie (Cortigiana), da, wo die Metze Alvigia die von ihr verliebten Bäckerin Togna zu einem ehebrecherischen Stelldichein überredet, Sätze aus dem Ave Maria und dem Paternoster in ihre schändlichen Lockungen mischend. Und

Titien Vecellio da Cadore pinx. Daniel Berger del. et Sculpsit 1766

PIERRE ARETIN.

Peint sur toile par Titien 2 pieds 0 pouces de haut 2 pieds 2 pouc de largeur
Dans la Gallerie Royale de S.M. le Roi de Prusse a Sans souci.

Pietro Aretino.

diesen zudringlichen Bettler, der sich mit unerhörtem Behagen in der Jauche der Sittenlosigkeit seiner Zeit wälzte, um alles ringsher damit zu bespritzen, fürchteten und belohnten nicht nur Kaiser, Könige und Fürsten, begönnerten nicht nur Päpste, nannten nicht nur seine Zeitgenossen den Göttlichen („il divino“), sondern er durfte es sogar wagen, nach dem Kardinalshut zu streben und mächtigen Monarchen eine Denkmünze zum Geschenke zu machen, welche er auf sich selber hatte prägen lassen und welche die Inschrift trug: „Divus Petrus Aretinus, flagellum principum“. Würdig seines Lebens und Dichtens war auch sein Tod; denn als man ihm eines Tages einige Anekdoten von dem skandalhaft unzüchtigen Leben seiner Schwestern erzählte, wandelte ihn eine so unmäßige Lachlust an, daß er mit dem Stuhle, worauf er saß, rücklings umschlug und das Genick brach.[134]) Die vier genannten Lustspieldichter erreichte von den folgenden keiner mehr, weder Lodovico Dolce (1508—68), der in seinen Komödien (Ragazzo, Ruffiano, Fabrizia) sozusagen das Unmögliche leistete, indem er seinen Meister Aretino an Unzüchtigkeit übertraf, noch Francesco d'Ambra, noch Giammaria Cecchi, noch Francesco Grazzini u. a. m. Der Neapolitaner Giambattista della Porta († 1615) nahm in seinen Lustspielen die Alten zum Muster, wußte aber doch den Geist seiner Heimat und Zeit darin zur Wirkung zu bringen. Des berühmten Philosophen Giordano Bruno (geb. um 1550, verbrannt zu Rom 1600) Komödie Der Lichtzieher (il Candelajo), welche den Aberglauben, die alchymistischen und nekromantischen Albernheiten geißelt, legt rühmliches Zeugnis ab von dem Phantasiereichtum und der Witzkraft seines Verfassers, welcher diese Gaben auch in seiner satirischen Allegorie Spaccio della bestia trionfante bewährte; nicht weniger aber bezeugt das Stück die kolossale Schamlosigkeit der italienischen Komik.

Giordano Bruno, der tiefsinnige Pantheist mit dem liebeglühenden Herzen, ist eines der edelsten und bedauerlichsten Opfer der Inquisition; man hat ihn mit Recht den „philosophischen Genius“ Italiens genannt, denn in keinem seiner Landsleute war das spekulative Organ so ausgebildet wie in ihm. Er ist einer der Chorführer jener kühnen italienischen Denker des 16. Jahrhunderts, welche auf allen Gebieten die Emanzipation des Gedankens anstrebten und meistens auch die Märtyrer dieses Strebens wurden. Zu dieser heiligen Schar gehören Bernardino Telesio (1509—1588), Geronimo Cardano (1501—1576), Lucilio Vanini (geb. 1586, verbrannt 1619) und Tommaso Campanella (1568—1639), von welchem letzteren besonders zu rühmen ist, daß er sich mit einem Problem, welches auch unsere Zeit so lebhaft aufregt, mit dem Problem einer sozialen Reform angelegentlichst beschäftigte und dessen Lösung in seinem von dichterischer Weltanschauung zeugenden Buch Der Sonnenstaat (Civitas solis) versuchte.[135]) Den Kampf des freien Wissens gegen Wahnglauben und Geistesdespotie, den diese Männer begonnen, spielte der geistvolle Politiker und Historiker Paolo Sarpi (1552—1623) auf das spezielle Gebiet der Befehdung päpstlicher Gewaltanmaßung hinüber und bezeichnete durch sein klassisches Geschichtswerk über das Tridentiner Konzil (Istoria del concilio Tridentino) den Höhepunkt der Geltung, welche sich der reformatorische Geist jener Zeit in Italien zu erringen vermochte. Ein jüngerer Zeitgenosse Sarpis war Galileo Galilei (1564—1642), der unsterbliche Astronom und Physiker, der mit seinen Enthüllungen der Gesetze des Universums das 17. Jahrhundert so bedeutsam eröffnete. Das berühmte „Eppur si muove!“, welches der müdgehetzte Greis dem durch die Inquisition erzwungenen Widerruf seiner Entdeckungen beigefügt haben

soll, gehört zu jenen nicht aktenmäßigen und dennoch weltgeschichtlichen Triumphworten, womit der Geist der Freiheit und des Lichtes alle Gewalt und List der Tyrannei zu schanden macht.

Nochmals auf das italienische Drama dieser Periode zurückkommend, müssen wir zum Schluß einer Gattung desselben gedenken, welche mit großem Aufwand dichterischer Kräfte wie scenischem Luxus behandelt wurde. Ich meine das Hirtendrama oder Schäfer-

Jacopo Sannazaro. Nach einem Gemälde von Rafael im Vatikan.

spiel. Das pastorale Element hatten die Italiener schon mit der provençalischen Lyrik in ihre Poesie eingeführt, und Jacopo Sannazaro (eigentlich Marche di San Nazaro, 1485—1530), durch seine Epigramme und sein episches Gedicht De partu Virginis einer der elegantesten und gefeiertsten lateinischen Poeten der Renaissance, gab diesem Element durch seinen aus Versen und Prosa gemischten idyllischen Roman Arcadia nationallitterarische Bedeutung. Sannazaros Arcadia, ein Buch, dessen Popularität sich daraus ermessen läßt, daß es während des 16. Jahrhunderts 60 Auflagen erlebte, gab das Signal zu eifriger Eklogendichterei, die aber nur durch den Umstand, daß aus ihr das Hirtendrama hervorging, der Erwähnung wert gemacht wird. Die Anfänge dieser dramatischen Gattung reichen nun zwar weit hinauf; denn es finden sich schon in Polizianos Orfeo starke pastorale Anklänge, allein als das erste regelmäßige Schäfer-

spiel ist Das Opfer (Sacrificio) des Agostino Beccari anzusehen, welches 1554 zu Ferrara zum erstenmal aufgeführt wurde. Zur höchsten Ausbildung verhalf dem Hirtendrama Torquato Tasso durch seinen Aminta, der 1572 erschien und in welchem der gefühlvolle Dichter einen wahren Blumenregen lyrischer Empfindungen ausschüttete. Den hinreißendsten Schmelz und Zauber erreichte seine idyllische Lyrik in dem Chorgesang der Hirten vom goldenen Zeitalter wo

„In süßen Reigen irrten
Durch Blumengewinde lüstern
Die Amorn, ohne Fackel, ohne Bogen.
Es saßen Nymphen, Hirten
Und mischten kosend Flüstern
In ihr Gespräch, wozwischen Küsse flogen,
Inniglich festgesogen.
Das Mägdlein durfte zeigen
Der frischen Rosen Fülle;
Besorgt um keine Hülle
Ließ sie des Busens herbe Früchte steigen.
Man sah im Bach, im Weiher
Mit der Geliebten scherzend oft den Freier.“

Giambattista Guarini.
Verkleinerte Wiedergabe eines Stiches von Kilian.

Die einfache Idyllik genügte aber in diesen Spielen den Italienern bald nicht mehr. Darum mischte Alvisio Pasqualigo hanswurstige, Christoforo Casteletti heroisch-romantische, Ongaro schifferliche Elemente in das Schäferdrama, und Giambattista Guarini (1537—1612) versammelte in seinem berühmten bukolischen Schauspiel Der treue Schäfer (Pastor fido, deutsch von Müller) antike Mythologie, den Pomp der Romantik, das Pathos der Tragödie, die Intrigue des Lustspiels und die pastorale Erotik. Guarini, ein Rival Tassos, legte es augenscheinlich darauf an, den „Aminta“ desselben zu übertreffen, allein er konnte ihn bloß nachahmen und erreichte ihn nur selten, wie etwa in dem Monolog der Amaryllis (Akt 2, Sc. 5) und in dem Hymnus auf die Liebe am Ende des dritten Aktes. Im Hirtendrama verband sich die italienische Poesie am entschiedensten mit der Musik, indem die lyrischen Partien, und deren waren sehr viele, komponiert wurden, und so ward das Schäferschauspiel die Basis der Oper. Mit Anbruch des 17. Jahrhunderts begann die Musik die erste Stelle im Kunstleben Italiens einzunehmen — ein deutliches Zeichen von der Erschlaffung des Volksgeistes — und die Oper wurde demnach ebenso eifrig gepflegt, als vom Publikum leidenschaftlich bevorzugt. Wir können uns jedoch nicht mit den Schicksalen dieser dramati-

schen Gattung befassen und müssen dieselbe, als wesentlich musikalisch, der Geschichte der Musik überlassen.

Die lyrische Poesie des 16. Jahrhunderts angehend, war zwar die Zahl der italienischen Lyriker dieser Periode Legion, allein da die Lyrik ein für allemal in der

Pietro Bembo. Ausschnitt aus einem größeren Stiche.

Manier Petrarcas befangen und die Nachahmung der Sonette, Canzonen und Madrigale dieses Dichters in Geist und Form stereotyp blieb, so ist darüber nur zu sagen, daß diese Lyrik recht schlagend beweist, was aus aller Poesie, aus der lyrischen aber hauptsächlich wird, so sie sich von ihrer naturgemäßen Basis, von der naiven Äußerung des Volkes, vom Volkslied, so gänzlich abwendet, wie es die italienische von jeher gethan: eine Sache des Kopfes, des Verstandes nämlich, ein leeres Klingklangspiel mit hergebrachten Floskeln und Formeln, in welches nur hie und da ein auserwählter Geist

wahre und tiefe Empfindung zu legen weiß. Man könnte, mit dem Kardinal Pietro Bembo (1470—1547) beginnend, mehrere Seiten mit den Namen italienischer Lyriker des 16. Jahrhunderts anfüllen; allein es genügt, die besseren oder, gerechter gesprochen, die unter ihren Landsleuten berühmteren namhaft zu machen, als da sind Baltassare Castiglione (1418—1529), Girolamo Fracastoro († 1518), der Erzbischof Giovanni della Casa (1503—56, berüchtigter Zotenreißer), Annibale Caro (1507—66), Bernardino Baldi (1553—1617), Claudio Tolommei († 1555), Benedetto Varchi (1502—65, oben unter den Historikern erwähnt), Giambattista Strozzi († 1571), Giovanni Guidiccioni (1500—41), Luigi Alamanni (S. 330), Francesco Maria Molza (1489—1544), Angelo di Costanzo (1507—90). Größere Originalität und Kraft, die sich leider vor Petrarcas Ansehen zu sehr demütigten, besaß die berühmte Gattin des tapferen Feldhauptmanns Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, Vittoria Colonna (1490—1547), deren elegische Poesie durch den Tod ihres Gemahls angeregt wurde und die als Weib und Dichterin von ihren Zeitgenossen hoch gefeiert wurde, besonders von Ariost im 37. Gesange seines Orlando:[136])

„Nur Eine wähl' ich, doch ich wähle diese,
Die selbst verstummen heißt des Neides Toben,
Und keine zürnt mir, wenn ich sie erkiese,
Um, von den andern schweigend, sie zu loben.
Sie hat nicht nur durch ihrer Töne Süße
Sich selber zur Unsterblichkeit erhoben,
Sie ruft auch jeden lebend aus dem Grabe,
Von dem sie spricht, durch ihre holde Gabe.
Vittoria heißt sie, und vortrefflich schickt
Der Name sich für sie, die unter Siegen
Geboren ward, die eigner Lorbeer schmückt,
Weil vor und hinter ihr die Siege fliegen.
In ihr wird Artemisia neu erblickt,
Durch Gattenliebe groß — doch ihr genügen
Kann eines Mannes Prachtbegräbnis nicht,
Sie ruft vielmehr ihn aus dem Grab ans Licht.
Wird Porzia, wird Laodamia,
Argia mit viel andern noch gepriesen,
Wird noch gerühmt Evadne, Arria,
Die sterbend sich dem Gatten treu erwiesen,
Welch einen Ruhm verdient Vittoria?
Denn mochte neunfach ihn der Styx umschließen,
Sie zog den Gatten trotz des Todes Graus
Und trotz der Parzen doch zum Licht heraus.
Konnt' an dem Grab Achilleus' einst Homer
Dem Makedonier seinen Ruhm verleiden,
So würd' er, wenn er lebte, jetzt noch mehr,
Siegreicher Franz Pescara, dich beneiden,
Da solch ein keusches Weib, so hoch und hehr,
Mit dir vereint zu süßen Liebesfreuden,
So hell, wie jener, deine Thaten singt,
So daß dein Nam' in Ewigkeit erklingt."

Neben ihr that sich Veronica da Gàmbara (1485—1550) durch eheliche Liebe und Treue wie durch dichterische Begabung hervor, und als dritte Dichterin glänzt Gaspara Stampa (1524—1554), die Sappho Italiens. Das entschiedenste lyrische Talent von allen war indessen Torquato Tasso, wie er es schon in seinem befreiten Jerusalem und in seinem Aminta herrlich erwiesen. Die Sonette, Canzonen und Madrigale seines Canzoniere (Rime) offenbaren die großen Eigenschaften des Dichters, Glut und Tiefe des Gefühls, erotische und religiöse Innigkeit und ritterlichen Hochsinn überall, wo er sich von dem ankältenden Einfluß der Schule Petrarcas freizuhalten weiß, und so kann man sagen, daß Tasso, wie als Epiker, so auch als Lyriker die Vollendung und den Schluß der mittelalterlichen Romantik seines Landes bezeichne. Die Lyrik der Italiener des 16. Jahrhunderts nahm schon frühe didaktische und satirische Elemente in sich auf. So geht neben der Erotik in Ariostos lyrischen Gedichten ein allegorisch-lehrhafter Ton her, und in Machiavellis Capitoli ruht auf diesem der Hauptaccent. Die eigentliche Didaktik, das beschreibende Lehrgedicht, hatte sich an dem Studium

von Vergils Georgiken großgenährt, und nach diesem Muster schrieb Giovanni Rucellai, den wir früher als Tragiker nannten, sein Lehrgedicht von der Bienenzucht (Le Api), welchem die Italiener im didaktischen Fache nur des vielseitigen Luigi Alamanni Gedicht vom Landbau (Dell' Agricoltura) vorziehen. Unter den Vertretern der höheren Satire dieser Periode ist Pietro Nelli hervorzuheben, der den Ariost, Alamanni und andere an satirischer Kraft weit übertraf, während unter den Satirikern der folgenden Periode dem berühmten Maler Salvatore Rosa (1615—73) eine Ehrenstelle gebührt.

Dritte Periode der italienischen Litteratur.

Wir haben die Blütezeit der älteren italienischen Litteratur hinter uns und jetzt zunächst von dem Verfall, welchen sie im 17. Jahrhundert erlebte, zu berichten. Der nationale Sinn lebte nur noch in wenigen edleren Herzen; die Masse des Volkes schleppte stumpfsinnig die geistigen Ketten, womit es eine alles höheren Gehaltes bare, in tiefster Entsittlichung schwelgende Kirche belastete, wie die politischen, worein seine zahllosen Tyrannen es schnürten. Gedankenloser Sinnengenuß war die Losung des Italieners und mußte es sein. Die Kunst bequemte sich diesem Zeitgeschmack an und erniedrigte sich dadurch natürlich immer mehr. Die Wissenschaft und die Gelehrsamkeit führten in Schulen und Akademien, von denen die florentinische Della Crusca und die römische der Arkadier die berühmtesten waren, ein vegetierendes Dasein und gingen durch Pedanterie und subtile Abgeschmacktheit alles wohlthätigen Einflusses auf Leben und Litteratur verlustig. Dem philosophischen Genius Italiens, welcher sich im 16. Jahrhundert in Giordano Bruno und anderen so freiheitheischend geregt, hatte der flammende Holzstoß die Fittige so sehr versengt, daß er sich nie wieder zu kühnem Aufschwung zu erheben vermochte; die kirchlich-reformistischen Bestrebungen Sarpis waren zu vereinzelt und zu sorgfältig umzirkt, als daß sie ihre Wirksamkeit in weitere Kreise hätten ausdehnen können, und was Galileis große Entdeckungen angeht, so fanden dieselben bekanntlich in Italien nur Verfolgung und mußten erst auswärts eine sichere Stätte suchen, um fruchtbar werden zu können. Die Pflege der Künste war zwar auch im 17. Jahrhundert (Seicento) eine sehr eifrige; denn die politische und moralische Nullität der Nation gab sich gar gerne der süßen Täuschung hin, wenigstens im Reiche des Schönen immer noch die tonangebende Nation Europas zu sein; allein das ideale Streben und das produktive Feuer der früheren Generationen war erloschen. „Alles," bemerkt ein italienischer Litterarhistoriker, „was eine lebhafte Phantasie, eine melodische Sprache und ein üppiges Kolorit leisten konnten, war noch in den Gemälden und Gedichten der Italiener zu finden; aber Energie und Männlichkeit der Empfindung, Kraft und Gedrängtheit der Diktion, Kühnheit und Feuer in der Ausführung hatten mit dem Bewußtsein der Würde und Sicherheit, welche der Genuß bürgerlicher Freiheit gegeben, aufgehört." Die echten Quellen der Inspiration waren vertrocknet, und so ersetzten die Dichter und Künstler diesen Mangel an wahrem Gefühl durch Affektion und Gezwungenheit, durch geschraubte Bilder und weit hergeholte Gegensätze, kurz, durch alle die Fehler, welche die Malerschule Guido Renis wie die Dichterschule Marinis und überhaupt die Werke der „Seicentisti" charakterisieren.

Der eigentliche Tonangeber der schwülstigen, süßlichen, hohlen und üppigen Poesie dieser Periode war Giambattista Marini oder Marino aus Neapel (1569—1625),

der eine Menge von Sonetten, Eklogen und Epigrammen, das erzählende Gedicht Der Kindermord zu Bethlehem (La Strage degli Innocenti) und andere Sachen mehr geschrieben hat, für die italienische und auswärtige Litteratur des 17. Jahrhunderts jedoch hauptsächlich durch seinen Adonis (Adone, 20 Gesänge), in welchem er allen Ungeschmack der Zeit vereinigte, wichtig geworden ist. In welche Dichtungsgattung man den Adone eigentlich einreihen soll, ist schwer zu sagen, und sogar der weitschichtige Titel eines episch-romantisch-mythologischen Gedichtes reicht für dieses Werk, das die Leidenschaft der Venus für den Adonis zum Gegenstande hat, nicht recht aus. Es ist eine einheitlose, allen ideellen Gehaltes bare Aneinanderreihung von Geschichten und Situationen, in denen die Wollust die Hauptrolle spielt. Man muß aber gestehen, daß Marini sein üppiges Thema nicht nur durch sprachlichen Wohllaut einschmeichelnd zu machen, sondern auch mit außerordentlich erfinderischer Phantasie zu variieren wußte, Vorzüge, welche leider durch Überladung und Übertreibung, durch gelehrte Künstelei und pedantische Witzelei und eine gewisse widerliche Sentimentalität, die soweit geht, daß sogar der Eber, welcher den Adonis tötet, anfangs von dessen Schönheit entzückt und gerührt sich zeigt, allzu sehr wieder in den Schatten gestellt werden. In Marinis Gedicht schlägt der Ton eleganter, prunkvoller Lyrik vor, wie er besonders durch Guarini herrschend geworden; in dem komischen Epos seines Zeitgenossen Alessandro Tassoni (1565—1635), betitelt Der geraubte Eimer (La Secchia rapita, deutsch von Kritz), verbindet sich dagegen, an die Manier Bernis anknüpfend, die volksmäßige Satire mit der romantischen Epik. Der Gegenstand seines humoristischen Heldengedichtes, das seine Werthaltung als eines klassischen Werkes durch die Italiener vermöge seines gesunden Witzes und seiner schönen Diktion verdient, ist ein Streit, welchen im 13. Jahrhundert die von Modena mit denen von Bologna über den Besitz eines hölzernen Eimers geführt haben sollen. Sämtliche 12 Gesänge sind von lokaler Satire, und die Tendenz des Ganzen ist wohl keine andere als die Durchhechelung der oft ob Kleinigkeiten entbrannten, unaufhörlichen Kriege der Italiener unter einander, welche so sehr zum Verderben des Landes beitrugen. Zugleich mit Tassonis Gedicht erschien Francesco Bracciolinis (1566—1645) burleske Epopöe Die Verspottung der Götter (Lo scherno degli Dei), eine Travestie der antiken Mythologie, die sich meistens in der Sphäre der Gemeinheit und Trivialität hält. Das nämliche Merkmal eignet zwei weiteren, etwas später erschienenen epischen Burlesken, Lorenzo Lippis (1606—64) Malmantile racquistato und Paolo Minuccis Torracchione desolato, welche die abgebrauchte komische Manier durch Einmischung von Provinzialismen pikanter zu machen suchten. In edlerem Sinne wurde die komische Epopöe behandelt von dem reichbegabten Niccolò Fortiguerra oder Fortiguerri (1674—1736), der die ironische Romantik Ariostos in seinem Heldengedicht Richardett (Ricciardetto, 30 Gesänge, deutsch von Gries) mit Geist, Phantasie und Geschmack erneuerte.

In der Lyrik ahmten die meisten der Seicentisti, die Achillini, Preti, Cassoni, Bruni und andere, die Unnatur ihres Meisters Marini sklavisch nach. Indessen gab sich doch schon zu Anfang des Jahrhunderts eine starke Reaktion gegen das leere Formenspiel der Lyrik der Marinisten kund. Gabriello Chiabrera (1552 bis 1637) verwarf zuerst den petrarcaischen Sonettzwang, verwies auf die antiken Lyriker und verstand es nach Tiraboschis Zeugnis wie keiner, „in italienischen Lauten die Grazien Anakreons oder den kühnen Flug Pindars wiederzugeben.“ Ihm eiferten

Fulvio Testi (1593—1646), wie später Alessandro Guidi (1650—1712) und Carlo Frugoni (1692—1768) mit großem Erfolge nach; aber der Ruhm, der bedeutendste italienische Lyriker des 17. Jahrhunderts zu sein, kommt dem hochherzigen Patrioten Vincenzo da Filicaja (1642—1707) aus Florenz zu. Filicaja zeigt sich ebenso sehr von dem geist- und gemütlosen Getändel emanzipiert, welches seit Petrarca die italienische Lyrik im allgemeinen charakterisierte, als er von pedantischer Nachkünstelung der Alten frei ist. Seine Lyrik entquillt wirklich dem Herzen, und die einfache, kernige Sprache, in welche er seine männlichen Gedanken hüllt, verstärkt noch den imponierenden Eindruck derselben. Die Italiener der Neuzeit, welche sich um die politische und ethische Wiedergeburt ihres Vaterlandes mühten, waren diesem Dichter den ehrfurchtsvollsten Dank schuldig; denn mitten in der Sklavenhaftigkeit und Verworfenheit des siebzehnten Jahrhunderts erhob er seine tönende Stimme, um seine Landsleute aus dem Rausch der Sinne und Sünde, der sie befangen, zu wecken und ihnen seine schmerz- und zornvolle Begeisterung für das schöne und unglückliche Heimatland einzuflößen. Filicaja hat seine Gedichte unter dem einfachen Titel Poesie Toscane gesammelt. Am größten ist er als politischer Dichter. Unter seinen politischen Gesängen befindet sich das berühmte Sonett „Italia! Italia!“, nicht nur unzweifelhaft das gediegenste Produkt der italienischen Poesie im 17. Jahrhundert, sondern nach meinem Gefühle das edelste Kleinod der italienischen Lyrik überhaupt. Selbst ein Byron getraute sich nicht, es zu übertreffen, sondern vermochte es nur zu übersetzen (im Childe Harold, C. 4, St. 42).

Vinzenzo da Filicaja.

Nicht bald hat sich Gries im Verdeutschen südlicher Poesie so meisterlich erwiesen, als er es durch die nachstehende Übersetzung des köstlichen Sonetts gethan.

„Italia! Italia! O tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza, ond'hai
Funesta dote d'infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.
Deh, fossi tu men bella, o almen più forte!
Onde assai più ti paventasse, o assai
T'amasse men chi del tuo bello ai rai
Par che si strugga, e pur ti sfida a morte.

„Italia! o du, auf deren Auen
Der Himmel goß unsel'ger Schönheit Spenden,
So dir gebracht als Mitgift Leid ohn' Enden,
Das klar geschrieben steht ob deinen Brauen.
Möcht' ich dich minder schön und stärker schauen!
Damit mehr Furcht und minder Lieb' empfänden
Die, so nach deinem Reiz sich schmachtend wenden
Und dennoch dich bedroh'n mit Todesgrauen.

Eh' or giù dall' Alpi non vedrei torrenti
 Scender d'armati, nè de sangue tinta
 Bever l'onda del Po Gallici armenti.
Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
 Pugnar col braccio di straniere genti,
 Per servir sempre o vincitrice o vinta."

Nicht strömen säh' ich von den Alpen weiter
 Bewaffnet Volk, nicht mit den blut'gen Wogen
 Des Po sich tränken Galliens Roß und Reiter;
Noch säh' ich dich, mit fremder Wehr umzogen,
 Krieg führen durch den Arm ausländ'scher Streiter,
 Stets, siegend und besiegt, ins Joch gebogen."

OPERE
DEL SIGNOR
AB. PIETRO
METASTASIO
POETA CESAREO
Giusta le Correzioni, e Aggiunte dell' Autore nell'Edizione di Parigi del
MDCCLXXX.
TOMO I.

VENEZIA MDCCLXXXI
PRESSO ANTONIO ZATTA

Con Licenza de' Sup. e Priv. dell'Ecc.mo Senato

Faksimile des Titelblattes der Venet. Gesamtausgabe von Metastasios Werken.

Aber Filicajas kräftiges Beispiel blieb ohne Nacheiferung, und in Giambattista Zappis (1667—1719) Lyrik begegnet uns schon wieder die gewohnte Verweichlichung und Süßlichkeit. Von edlerem Schlage sind die Gedichte von Zappis Gattin, der um ihrer Schönheit willen gefeierten Faustina Maratti.

Auf der Bühne gelangte während des 17. Jahrhunderts die Oper nicht allein zu vorwiegender Geltung, sondern auch zu fast ausschließlicher Herrschaft. Die Musik hatte zwar bisher im italienischen Drama überhaupt und in den Schäferspielen, wie in Guarinis Pastor fido, eine große Rolle gespielt, nun aber wurde sie entschieden zur Hauptsache, und die Poesie hatte nur noch Worte zu den dramatischen Melodien herzugeben. In diesem Sinn dichtete Ottavio Rinuccini († 1621) seine Operntexte Daphne und Eurydice, und seinem Beispiel eiferte Apostolo Zeno (1669—1750) mit großer Gewandtheit nach. Ihn verdunkelte Pietro Metastasio (eigtl. Trapassi, 1698—1782), ein durch und durch musikalischer Poet, der in seinen achtundzwanzig Melodramen dem melodischen Schmelz des italienischen Idioms zum höchsten Triumphe verholfen hat. Er war der gefeiertste italienische Dichter seiner Zeit und gilt seinen Landsleuten auch jetzt noch für klassisch, allein wir dürfen uns dadurch über seinen wahren Wert nicht beirren lassen. Sein Ein und Alles ist die unvergleichlich anmutige Sprache, die schmelzend weiche Form, welche sich den Noten des Komponisten buhlerisch anschmiegt. Im übrigen wird jedermann Schlegel recht geben, wenn er dem Metastasio zuschreibt „glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, Beobachtung der Schicklichkeit und scheinbare Sittlichkeit; denn die Wollust

wird in diesen Schauspielen nur eingeatmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede." Zu diesen von Schlegel gerügten Fehlern kommt dann noch die Verbrauchtheit der Situationen und Charaktere und die Unwahrscheinlichkeit der Handlung. Metastasio war der Vollender der ernsten oder heroischen, tragischen Oper (Opera eroica, seria). Ein Nachfolger in seinem Amte als Hofdichter zu Wien, Giambattista Casti (1721—1803), widmete seine Kräfte anfangs der komischen Oper (Opera buffa), hat jedoch litterarische Bedeutung erst später durch seine in Ottaven verfaßten Galanten Novellen (novelle galanti) und durch sein satirisches Tierepos Die redenden Tiere (Gli animali parlanti, deutsch von Stiegler) erworben. Ersteres Werk reproduziert noch einmal die ganze Zügellosigkeit der italienischen Novellistik und fordert von dem Höhepunkt der Frivolität des 18. Jahrhunderts herab die Menschen zu mutwilligem, aber witzig motiviertem Gelächter über die Tragikomödie des Lebens auf. Auch die Redenden Tiere sind ein sprechendes Zeugnis von der grenzenlosen Libertinage jener Zeit, enthalten aber dabei die feinsten Beobachtungen über das Hof- und Staatsleben und eine scharfe satirische Kritik der politischen und sozialen Ideen und Zustände.

Carlo Goldoni.

Das höhere Lustspiel war seit Machiavelli und Peter dem Aretiner immer mehr verfallen und kam, durch die spanisierenden und französierenden Bestrebungen von Gigli (†1721), Fagiuoli (1660—1742), Liveri, der hauptsächlich um 1740—50 breitspuriges bürgerliches Lustspiel pflegte, und Chiari (1700—88) wenig gefördert, erst wieder zu scenischer und litterarischer Geltung, als sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts Carlo Goldoni (1707—1793) seiner annahm. Die Italiener verehren ihn mit Grund als ihren Molière, als den Schöpfer oder wenigstens Vollender ihres Charakterlustspiels (Commedia di carattere), nennen ihn mit dankbarer Emphase „il gran

Goldoni“, bewundern die Leichtigkeit und Raschheit seiner Hervorbringung, die sich in mehr als 120 Komödien bewährte, seine echt komische Ader, seinen attischen Witz, seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine vielseitige, naturgemäße Charakterzeichnung und rechnen ihm überdies den Umstand hoch an, daß es ihm gelungen, nationalen Gehalt mit kunstmäßiger Form zu verbinden. Goldonis außerordentliche Popularität reizte den Venetianer Carlo Gozzi (1722—1806), Bruder des als feinsinniger Kritiker und vortrefflicher Stilist und Lyriker geschätzten Gasparo Gozzi (1713—86), zu dramatischer Nebenbuhlerschaft. Überzeugt, mit Goldoni im Charakterlustspiel nicht wetteifern zu können, setzte er alles daran, die altnationale Commedia dell'arte wieder ins Leben zu rufen. Wohlbekannt mit der Vorliebe seiner Landsleute für Phantastik aller Art, griff er zu den wunderreichsten Stoffen und formte seine Farcen und Maskenspiele (Das blaue Ungeheuer, Der grüne Vogel, Die Liebschaft der drei Orangen u. a., Dramenübersetzung von Volkmar) gleicherweise aus orientalischen Feenmärchen wie aus den burlesken Traditionen der alten Volkskomödie. Es gelang Gozzi auch wirklich, die Lustspiele Goldonis für eine Zeit lang von der Bühne zu verdrängen, aber für die Dauer vermochten seine Sachen (Fiabe, Märchen nannte er sie) das Publikum nicht zu befriedigen, und während jetzt die entartete Commedia dell'arte nur noch in den kleinen Volkstheatern zu Neapel, wo Francesco Cerlone in populär gehaltenen Haupt- und Staatsaktionen mit lustiger Person sich sehr fruchtbar erwies,[137]) ferner in Florenz, Turin und Venedig ein rohes und unbeachtetes Leben hinfristet, sind die Italiener mit neuer Liebe zu Goldoni zurückgekehrt.

Carlo Gozzi. Nach dem Stiche von Eudner.

In der Tragik Italiens herrschte während des 18. Jahrhunderts die Nachahmung der französischen Tragödie, und sämtliche Versuche dieser Nachahmung, selbst die gerühmte Merope des Scipione Maffei (1675—1755) nicht ausgenommen, lassen äußerst nüchtern und kalt. Einen neuen Aufschwung nahm aber das tragische Spiel durch Vittorio Alfieri (1749—1803), dessen republikanische Feuerseele es unternahm, mit der Bühne zugleich den Staat zu reformieren und durch seine strengen und hochsinnigen Trauerspiele, deren er 21 dichtete, seine erschlafften Landsleute zur Wiedereroberung der alten

Kraft, Größe und Freiheit anzuspornen. Dieser große Mensch stand weit mehr unter dem Einfluß politischer als poetischer Inspiration.

Er hat eine bis auf die letzten fünf Monate vor seinem Tode fortgeführte Selbstbiographie hinterlassen: Vita di V. A. scritta da esso, zuerst gedruckt in den Opere postume 1804 (eine Verdeutschung erschien 1812). Vortretend an Bedeutung unter den Trauerspielen

Vittorio Alfieri. Nach dem Stiche von Anderloni.

sind Filippo, Antigone, Virginia, Agamemnone, Oreste, Saul, Mirra, Merope. Ganz erfolglos hat sich Alfieri als Lustspieldichter versucht. Eigentümlich sind seine Straffonette, welche er unter dem Titel Misogallo gegen die Franzosen schleuderte, nachdem er, im Jahr 1792 vor dem Ausbruch der Septembergreuel mühsam aus Paris entkommen, in seinen auf die französische Revolution gesetzten Hoffnungen sich getäuscht sah. Das Beste, was über Alfieri geschrieben worden, ist Centofantis Aufsatz Sulla vita e sulle opere di V. A. 1842; dann das 34. bis 36. Kapitel in Villemains Tableau de la littérature du XVIIIme siècle und endlich die den Dichter betreffenden Abschnitte in A. v. Reumonts fleißigem und geistvollem Buch Die Gräfin von Albany, 2 Bde. 1860. Das Verhältnis zu dieser Frau, Luise von Stolberg, verheiratet an den „Prätendenten" Karl Eduard Stuart, welcher sich zu Tode soff, war der Lichtpunkt in Alfieris Dasein, welches, wie — mit verschwindend wenigen Ausnahmen — das aller wahrhaft großen und guten Menschen, kein glückliches war. Metze

Fortuna gesellt sich nur zu ihresgleichen. Auf die Rückseite seines von Fabre gemalten Porträts hat Italiens größter Tragiker sein berühmtes Sonett „Sublime specchio di veraci detti“ geschrieben, worin er so sich schilderte:

„Erhabner Spiegel, du wahrhaft'ger Kunde,
Der, wie an Leib und Seel' ich bin, mir zeigt!
Spärlich das blonde Haar um Stirnesrunde,
Lang die Gestalt, das Haupt herabgeneigt;
Der Körper leicht gebaut auf schlankem Grunde,
Das Auge blau, die Nase grad', gebleicht
Die Haut, die Zähne fein in schönem Munde;
Blasser als auf den Thron ein König steigt.
Erst hart und herb, bereit doch zur Versöhnung;
Verstand und Herz in Fehde des Gebietes;
Stets zornig, nicht böswill'ger Angewöhnung.
Meist traurig, doch lass' froh ich auch mich gehen;
Bald glaub' ich mich Achill und bald Thersites.
Mensch, bist du groß? gemein? Stirb, um's zu sehen!“

Wir begegnen in seinen Trauerspielen (metrisch verdeutscht von Rehfues, in einer Auswahl von Lüdemann) überall demselben spröden und lakonischen Geiste, welcher das Buch Von der Tyrannei schrieb. Entrüstet über die Verweichlichung der Gemüter, welche durch Dichter wie Metastasio gefördert wurde, verschmähte Alfieri die bestechenden und verlockenden Mittel, womit der liebeschmachtende Wiener Hofpoet so große Wirkung hervorzubringen gewußt hatte. Der weibischen Liebessiechheit und thränenseligen Rührung der Charaktere Metastasios setzte er Personen von römischer Herbigkeit und katonischem Stoizismus entgegen, der faltenreichen, prunkmanteligen Form den knapp geschürzten Lakonismus seiner tapferen Sprache, der musikalischen Zerflossenheit skulpturmäßige Strenge und Bestimmtheit. Seine Poesie ist in Wahrheit Bildhauerarbeit, und es ist merkwürdig, wie durch und durch unmusikalisch dieser Italiener war, wie sehr er von dem weiblichen Naturell seiner Landsleute eine Ausnahme machte. Aber zur Poesie gehören schlechterdings Töne, Farben, Blüten und Düfte, und das gänzliche Verschmähen derselben hat sich an Alfieri bitter gerächt. Die Grazien haben ihm beleidigt den Rücken gewandt, seine Dramen sind hart, trocken, abstrakt; es sind Nächte voll Schrecken ohne irgend ein milderndes Licht, schneidende Dissonanzen ohne irgend einen versöhnenden Akkord. In seiner anatomischen Zergliederung der Leidenschaften oder vielmehr der zwei einzigen Leidenschaften, die er kennt, des Freiheitsdurstes und der Unterjochungslust, reiht er eine geistige Marter an die andere und gestattet dem Herzen keinen Augenblick hoffendes Aufatmen oder Ruhe. Selten, höchst selten läßt er demselben ein zärtliches Wort, einen klagenden Laut entschlüpfen. Er foltert es unerbittlich und macht es in düsterer Verzweiflung brechen oder in stoischer Resignation stillstehen. Seine Fehler springen uns frappant in die Augen, wenn wir seinen Filippo mit dem Don Carlos unseres Schiller vergleichen. Der deutsche Dichter hat aus diesem Stoff ein Hoheslied der Freiheitsbegeisterung geschaffen, aus welchem die edelste Humanität klingt und duftet, der italienische dagegen nur eine trockene und finstere Staatsaktion. Schillers Stück hinterläßt den erhebenden Eindruck, daß dem Guten und Schönen selbst in seinem Untergange der ideale Sieg über das Böse verbleibe, Alfieris Tragödie hingegen zwingt uns die trostlos bittere und niederschmetternde

Überzeugung auf, daß das Edle und Liebenswürdige nur da sei, um der Bosheit zum Opfer zu fallen. Indessen muß gesagt werden, daß einige Scenen in diesem Drama Alfieris in ihrer lakonischen Kraft mit zu dem Furchtbarsten gehören, was die tragische Poesie jemals hervorgebracht hat.

Zu diesen Scenen gehört besonders jene, wo König Philipp seinen Vertrauten Gomez auffordert, die Königin und seinen Sohn Carlos während einer Unterredung mit ihnen zu beobachten; dann diese Unterredung mit ihnen selbst, wo der Tyrann mit satanischer Schlauheit die Gefühle der Liebenden stachelt, sich zu verraten; endlich die in drei Verse zusammengedrängte Verständigung zwischen Philipp und Gomez, nachdem jener Frau und Sohn scheinbar gütig entlassen hat:

Fil. Udisti?
Gom. Udii.
Fil. Vedesti?
Gom. Io vidi.
Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto? —
Gom. È omai certezza —
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gom. Pensa —
Fil. Pensai. Mi segui.

Das Erwachen eines besseren Geistes in Italien, welches sich in Alfieri kundgab, läßt sich noch in mehreren Dichtern am Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich wahrnehmen. So höchst erfreulich in Giuseppe Parini (1729 bis 1799), der in seinem geistvollen Gedichte Der Tag (Il Giorno), welches die Lebensweise der vornehmen Welt darstellt, die Ursachen und Wirkungen der moralischen Versunkenheit und der politischen Nichtigkeit seiner Landsleute, namentlich der sogenannten vornehmen Leute, satirisch aufzeigte und durch seine feine und witzige Sittenmalerei nicht wenig dazu beitrug, die italienische Gesellschaft aus ihrer üppigen Selbstvergessenheit aufzurütteln.

„Höchst ehrwürdig und groß zeigt Dante des alten Italiens
Bild und das mittlere zeigt lieblich und schön Ariost;
Aber du maltest das neue, Parini! Wie sehr es gesunken,
Zeigt dein spielender, dein feiner und beißender Spott.
Dient es zum Vorwurf dir, daß dein Jahrhundert so klein war?
Eher zum Lobe! Du warst wirklicher Dichter der Zeit.“ (Platen.)

Ehrenvolle Erwähnung verdienen auch Melchiore Cesarotti (1730—1808), weniger um seiner selbständigen Produkte als um seiner meisterlichen Übersetzung des Ossian willen, und der Sizilianer Giovanni Meli (1740—1815), welchen ein Landsmann „l'onor di Sicilia“ genannt hat und dessen Lieder im sizilischen Dialekt (deutsch von Gregorovius) voll von Frische und Süßigkeit sind. Giovanni Pindemontes (1751—1812) Trauerspiele, besonders seine Ginevra di Scozia, ernteten bei ihrem Erscheinen großen Beifall, sind jetzt aber so ziemlich verschollen und nur noch durch den Umstand merkwürdig, daß in denselben zuerst ein bescheidener Versuch gemacht wurde, von dem Regelzwange der französischen Dramatik Umgang zu nehmen. Ippolito Pindemonte (1753—1828), des Vorigen jüngerer Bruder, zeichnete sich durch

zarte, innige und für einen Italiener auffallend schwärmerisch und melancholisch gefärbte Lyrik aus, die sich mit Vorliebe auf dem Boden der Naturschilderung bewegte, deren sanfte idyllische Klänge jedoch unter dem Kampflärm einer so bewegten Zeit meist ungehört verhallten. Er hat auch ein Trauerspiel geschrieben, dessen Held der deutsche Hermann ist. In Alfieris Geiste sind die Tragödien Vincenzo Montis (1754—1828) gedichtet, allein nicht das Herz, sondern nur der Kopf hat sie der Hand diktiert. Denn Monti war weit entfernt, die stolze Republikanergesinnung Alfieris zu teilen. Sein Genie bewahrte ihn nicht vor Feilheit, und er trieb mit seinen Dichtergaben Schacher. Erst schrieb er, veranlaßt durch die Ermordung des Gesandten der französischen Republik durch den römischen Pöbel, im Dienst und zu Gunsten des Papstes das gegen den Geist der französischen Revolution gerichtete Gedicht Basvilliana, dann lief er zu den lombardischen Republikanern über, hierauf speichelleckte er als Hofpoet Napoleons und nach dessen Sturz sang er den österreichischen Kaiser lobpreisend an. Von seinen zahlreichen Werken kommt der in Terzinen geschriebenen Basvilliana der Preis zu; denn dieses, von des Dichters begeisterter Liebe für Dantes göttliche Komödie zeugende Gedicht zieht, wenn auch als Ganzes verfehlt und unwahr, durch zahlreiche erhabene, glut- und phantasievolle Einzelheiten vor den übrigen an.

Ugo Foscolo. Nach einem Stiche.

Daß er aber ein Dichter, das kann schon sein mit Recht berühmtes Sonett „Sopra la morte" darthun, welches ich unbedenklich dem oben mitgeteilten Sonett Filicajas als ebenbürtig an die Seite stelle. Es lautet (mit Beigabe der Übersetzung von H. Leuthold, welcher das lange für unübersetzbar gehaltene meisterhaft bewältigte):

„Morte, che se' tu mai? Primo dei danni
L' alma vile e la rea ti crede e teme:
E vendetta del ciel scendi ai tiranni,
Che il vigile tuo braccio incalza e preme.
Ma l' infelice, a cui de' lunghi affanni
Grave è l' incarco, e morta in cuor la speme,
Quel ferro implora troncator degli anni,
E ride all' oppressar dell' ore estreme.
Fra la polve di Marte e le vicende
Ti sfida il forte, che ne' rischi indura;
E il saggio senza impallidir ti attende.
Morte, che se' tu dunque? — Un' ombra, oscura,
Un bene, un male, che diversa prende
Dagli affetti dell' uom forma e natura."

„Wer bist du, Tod? Dein denkt mit Furchtgezitter,
Wem Schuld und Feigheit das Gemüt umspannen:
Der Himmel, der allmächt'ge, rächend tritt er
Mit deinem Fuß den Nacken des Tyrannen.
Doch der Gebeugte, dem das Leben bitter,
Dem alle seine Hoffnungen zerrannen,
Ihm bist du ein ersehnt willkommner Schnitter,
Er lächelt, wenn du mild ihn führst von dannen.
Der Krieger brennt, entgegen dir zu eilen,
Und trotzt im Kampfe deinen Schreckgewalten,
Der Weise harrt gelassen deinen Pfeilen.
Wer bist du, Tod? — Ein Schatten nur, gehalten
Für gut, für bös, wie sich dein Bild jeweilen
Nach unserm eignen Innern mag gestalten."

Ein weit ernsteres und edleres Streben lebte und wirkte in Ugo Foscolo (1779—1827), der mit zu den bedeutendsten gelehrten und dichterischen Vorkämpfern von Italiens nationaler Wiedergeburt gehört. Als Tragiker, als welcher er zuerst auftrat, unbedeutend, erregte er durch seinen Roman Briefe zweier Liebenden (Lettere di due amanti), welchen er später umgearbeitet unter dem Titel Letzte Briefe des Jacopo Ortis (Ultime lettere di Jacopo Ortis) herausgab, großes Aufsehen, wie nicht minder durch sein didaktisches Gedicht Von den Gräbern (Dei sepolcri, deutsch von Hilscher und von Heyse). Das erstere Werk ist der italienische Werther, indem der Held deutsche Sentimentalität mit italienischem Patriotismus vereinigt und an beiden zu Grunde geht; das zweite verfolgt einen hohen Ideengang und spricht strafende Wahrheiten aus, leidet aber an gekünstelter Gedrängtheit und Dunkelheit.

Von Foscolo besitzen wir als Seitenstück zu der angezogenen Selbstzeichnung von Alfieri ebenfalls eine solche in einem Sonett, welches Witte so verdeutscht hat:

„Mir furchte sich die Stirn noch vor der Zeit;
Das Haar ist blond, die Wange eingefallen,
Das Auge scharf, die Lippen wie Korallen,
Das Haupt gesenkt, Hals schlank, Brustkasten weit.
Die Glieder ebenmäßig, schlicht das Kleid,
Im Denken rasch, in Gang, That, Zorneswallen,
Verschwenderisch, doch mäßig, freundlich allen;
Die Welt, die mir verleidet, beut mir Leid.
An Worten kühn, an Thaten kühner, bin ich
Nachdenklich immer, einsam oft und trübe,
Unruhig, leicht erregbar, eigensinnig.
An Lastern reich und Eigenschaften, habe
Ich Sinn für Recht und folge doch dem Triebe;
So Ruh' als Ruhm erwartet mich im Grabe."

Die italienische Historik des 17. Jahrhunderts ist von geringer Bedeutung, und nur etwa Catarino Davila (1576—1631) und sein Zeitgenosse, der Kardinal Guido Bentivoglio, sind als ehrenwerte Vertreter derselben aufzuführen. Beide haben aber nicht nationale, sondern ausländische Stoffe behandelt: jener beschrieb die Guerre civili di Francia 1559—1598, dieser die Storia della guerra di Fiandra, d. h. die Geschichte des niederländischen Unabhängigkeitskrieges. Die Nationalgeschichte blieb von Guicciardini an verwaist, bis im 18. Jahrhundert der treffliche Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) sich ihrer annahm. Mit unsäglichem Fleiße sammelte, sichtete und registrierte er die Materialien zu einer Gesamtgeschichte Italiens (Antiquitates Italicae medii aevi — Rerum Italicarum scriptores) und schrieb dann, durch solche Studien befähigt, seine Italienischen Annalen (Annali d'Italia dal principio dell' era volgare sino all' anno 1749). Sein Altersgenosse, der freimütige Pietro Giannone (1676—1748), der als Gefangener der Inquisition in einem

Kerker Turins starb, legte in seiner Geschichte Neapels (Storia civile del regno di Napoli) den Hauptaccent auf die Befehdung kirchlicher Tyrannei und Verdummung, und ein jüngerer Zeitgenosse von beiden, Girolamo Tiraboschi (1731—1794), unterwarf in seinem großen litterarhistorischen Werke (Storia della letteratura italiana) die Geistesthaten seiner Landsleute einer ebenso gründlichen als scharfsinnigen Untersuchung. Die Geschichte Italiens im Zeitalter der Revolution schrieb sodann Carlo Giuseppe Guglielmo Botta (1766—1837, Storia d'Italia dal 1789—1814), welcher später Guicciardinis Geschichtebücher fortsetzte und so eine allgemeine Geschichte seines Vaterlandes vom Jahre 1490 an lieferte, deren Schluß sein erstgenanntes Werk ausmacht und in welcher er bei jeder Gelegenheit die patriotische Mahnung anbrachte, daß Italiens Wiedergeburt nicht dem Auslande, weder den Österreichern noch den Franzosen, weder den Engländern noch den Russen anheimgegeben sei, sondern einzig und allein auf der Ermannung und Einigung der eigenen Söhne des Landes beruhe.

Vierte Periode der italienischen Litteratur.

Filicaja, Alfieri, Parini, Foscolo und ihre Gesinnungsgenossen unter den Dichtern und Gelehrten Italiens hatten alles daran gesetzt, ihre Landsleute zum Bewußtsein ihrer schmachvollen Lage zu bringen, und es war ihnen gelungen, in allen edleren Gemütern die Sehnsucht nach besseren sittlichen und politischen Zuständen zu entfachen. Die französische Revolution, die von allen unterdrückten Völkern so heiß bewillkommt ward, schien die Wünsche dieser Sehnsucht verwirklichen zu wollen; aber bald mußten die Italiener, welche sich mit großer Begeisterung in die neue Bewegung geworfen hatten, erkennen, daß es den Franzosen nur um Eroberung zu thun sei, und Napoleons Herrschaft benahm ihnen dann vollends jede Illusion. Nach dem Sturze des großen Schlachtenmeisters lastete die Restauration, wie auf dem ganzen Kontinente, so auch auf Italien mit furchtbarer Härte, und die Tyrannen des Landes führten mit Hilfe österreichischer Bajonnette alle die alten Mißbräuche in dasselbe zurück. Indessen ging der Same, den das achtzehnte Jahrhundert gestreut, nicht verloren, und wenn auch die Carbonari-Verschwörungen, die Aufstände von 1820 mißglückten und im Blute der Patrioten erstickt wurden, so wirkten die Ideen, welche ihnen zu Grunde gelegen, dennoch im stillen fort und bereiteten allmählich den nationalen Aufschwung vor, welchen die Italiener vom Jahre 1830 an unleugbar genommen haben. Die Litteratur hat daran den größten Anteil; denn wie sie durch ihre Hingebung an das Ausland und dessen Muster in früherer Zeit zum Untergange der Unabhängigkeit und Würde Italiens wesentlich mitgewirkt hatte, so betrachtete sie es später als ihre heilige Pflicht, diese Schuld durch Erhebung der Gemüter, durch Weckung des Nationalsinns zu sühnen. Die Fesseln, welche ein Volk Jahrhunderte hindurch getragen hat, sind jedoch nicht plötzlich abzuschütteln, und so sehen wir auch die italienische Litteratur des 19. Jahrhunderts noch immer vom Ausland und dessen litterarischen Richtungen abhängig; allein das redliche Bestreben, die fremden Formen mit nationalem Gehalt zu erfüllen, muß ihr durchaus zuerkannt werden.

Die Revolutionsperiode hatte die schlummernden Geister aufgestört, die erschlafften Gemüter gestählt. Unbestimmten Hoffnungen und Erwartungen gesellte sich allmählich die Einsicht, daß vieles zu thun sei, bevor an die Verwirklichung derselben gedacht

werden konnte. Die Italiener begannen zu lernen und zu forschen. Eine Umbildung des Geschmackes bahnte sich an; man brach mit der Klassik, verwarf Aristoteles und Boileau, kehrte sich ab von der Weichlichkeit und Charakterlosigkeit Petrarcas und Metastasios und zollte der Mannhaftigkeit Alfieris Ehrerbietung. Die Bekanntschaft mit der deutschen und englischen Romantik verwies die Italiener auf ihr Mittelalter, dessen litterarische Schätze jetzt mit eifrigster Pietät ausgegraben wurden. Vor allen

Giacomo Leopardi. Nach einem Stiche.

war es Dante, welchem sich die Begeisterung einer enthusiastischen Jugend zuwandte; denn die göttliche Komödie ist nicht nur das Zentrum der Romantik, wie sie Schlegel nannte, sondern auch ein Koder italienischen Patriotismus. Als solcher erregte sie den Genius von Giacomo Leopardi (1798—1837), dessen Gesänge (Canti, 1831) die edelste Frucht der italienischen Lyrik neuerer Zeit sind.[138] In Dantes Geist und in der einfach schönen Sprache Filicajas stimmte er die Wehklage über Italien an:

„Mein Vaterland! Die Mauern und die Bogen,
Die Säulen und die Bilder und die Türme
Seh' ich aus Vätertagen;
Doch nichts vom Ruhm der Väter,
Vom Waffenglanze nichts, mit dem sie zogen
Voll Siegsbegier ins Feld der Schlachtenstürme.
Ich seh' dich Brust und Stirne wehrlos tragen,
Italia! Weh' der Wunden,
Des Bluts, der Blässe! So muß ich dich schauen,

Du wunderholdes Weib? Himmel und Erde
Frag' ich zu allen Stunden:
Wer brachte sie so weit? Und größres Grauen
Erweckt, daß ihre Arme
Gefesselt, daß einsam auf nackter Erde
Sie kauert, schleierlos, mit wirren Haaren,
Das Haupt in tiefem Harme
Gesunken bis ans Knie, das Aug' voll Thränen.
War's List, war es Verrat, was dir entwunden
Den Herrschermantel? War's Gewalt? Vom Haupte
Wer riß dir freventlich die goldnen Binden?
Wie bist du, wann, du Hehre,
Von solcher Höh' so tief herabgesunken?
Ist denn der deinen keiner mehr zu finden,
Der dich verteidigt? Waffen! Gebt mir Waffen!
Will kämpfen, streiten, fallen ich, der Eine!
Nur wecke sprühend, wie mit Feuerfunken,
Mein Blutstrom die italische Gemeine!"

Diese Verse sind Leopardis Canto an Italien (All' Italia) entnommen, welcher 1818 zugleich mit dem Gedicht über ein dem Dante zu errichtendes Denkmal zuerst erschien und den gewaltigsten Eindruck hervorbrachte, indem er den Italienern die Gewißheit gab, daß der Geist, welcher dereinst Alighieris patriotisches Herz beseelt hatte, unter ihnen noch nicht erloschen sei. Das gramvolle Zürnen des Dichters über die Schwäche und Zerrissenheit seines Heimatlandes, über die Trägheit und Entnervung seiner Zeitgenossen, verbunden mit dem Stolze der Erinnerung an eine ruhmreiche Vergangenheit, hat dann seinen vollendetsten Ausdruck erreicht in dem Canto an Angelo Mai, als er Ciceros Bücher De republica aufgefunden hatte. Hier verklärt die Begeisterung die männliche Thräne der Entrüstung im Auge Leopardis, und sein Gesang schwebt adlergleich majestätischen Fluges einher, an Gedankenschwung und edler Einfachheit den schönen Hymnen Pindars gleich. Nicht weniger ergreifend ist des Dichters Canto auf die Hochzeit seiner Schwester Paolina, ein wahrhaft erhabener Mahnruf an die Frauen Italiens, ihre Macht über die Männer nicht zur Entnervung, sondern zur Rettung und Stärkung des Vaterlandes zu benützen.

. . . . „O spose,
O virginette, a voi
Chi de' perigli è schivo e quei che indegno
È della patria e che sue brame e suoi
Volgari affetti in loco pose,
Odio mova e disdegno;
Se nel femmineo core
D'uomini ardea, non di fanciulle, amore."

Aber nie kann sich Leopardi zu lebensfreudiger Hoffnung erheben. Wie sein eigenes Dasein nur ein verzehrender Schmerz war, wie ihn

„Der Schlaf voll ängstlich wilder Träume, den
Wir Leben nennen —"

peinigte, so strömen seine Gesänge eine düstere Schwermut aus; sie variieren nicht nur in so tief melancholischen wie Die Erinnerungen und Monduntergang, sondern durchgängig das uralte und ewigjunge trostlose Thema, daß leben leiden sei und unser Dasein nur ein „nutzlos Elend".

. . . . „Fantasmi, intendo,
Son la gloria e l'onor; diletti e beni
Mero desio; non ha la vita un frutto,
Inutile miseria."

Zuletzt lief diese Schwermut in offenkundige Verzweiflung aus, wie insbesondere die schreckliche Strophe An sich selbst darthut.

„Nun wirst du ruhn für immer,
Du müdes Herz. Hin ist der Wahn, der letzte,
Den ewig ich geglaubt. Er ist zerronnen!
Es schwand für holden Trug mir
Der Wunsch sogar, nicht bloß die Hoffnung. Ruhe

Nun aus für immer! Lange
Genug hast du gepocht. Nichts lebt, das würdig
Wär' deiner Regungen, und keinen Seufzer
Verdient die Erde. Bittre Langeweile
Ist unser Sein und Kot die Welt — nichts andres!

Beruhige dich! Laß diese
Verzweiflung sein die letzte. Kein Geschenk hat
Für uns das Schicksal als den Tod. Verachte
Dich, die Natur, die dunkle
Gewalt, die schnöd' uns quält, im Dunkel herrschend,
Und des Weltalls grenzenlose Nichtigkeit!"

Was Leopardis Form angeht, so war er noch durchaus Klassiker, aber im besten Sinne; denn seine vollkommen antike Seele, sein mit hellenischer Weisheit und römischem Republikanismus aufgenährter Geist mußten zu ihren Ergüssen jede andere Form verschmähen außer der allereinfachsten, welche äußerlichen Schmuck als überflüssig betrachtet, den nationalen Reim als ein unumgängliches Zugeständnis mehr nur duldet denn sucht, und die Ideen plastisch hervortreten läßt.

Einen anderen Geist und eine andere Form nehmen wir in und an den Dichtungen von Alessandro Manzoni (1785—1873) wahr, dem Chorführer der italienischen Neuromantiker. Manzoni ist vor allem Christ und gläubiger Katholik, wie er denn auch seine Laufbahn mit religiösen Liedern (Inni sacri) begonnen hat; und ebenso wesentlich Italiener und Romantiker wie durch den gläubig katholischen Grundzug seiner Dichtungen, ist er es auch durch die ganz und gar malerische und musikalische Form derselben. Der Ruhm, der ihm als Lyriker zukommt, daß er nämlich an die Stelle der herkömmlichen Rhetorik und Deklamation Gefühlsinnigkeit und wahre, warme, klar quillende Empfindung gesetzt habe, gebührt ihm nicht minder als Tragiker. Seine zwei Trauerspiele Il conte di Carmagnola und L'Adelchi haben der kanonischen Geltung der pseudoklassischen Dramatik ein Ende gemacht und durch ihren nationalen Inhalt sowohl als ihre freiere Form nachhaltig und wohlthätig auf die zeitgenössische Litteratur seines Landes eingewirkt. Ihr dichterischer Wert beruht jedoch hauptsächlich auf ihren lyrischen Partien, auf den Chören, in welchen, wie in seiner berühmten Ode auf Napoleons Tod (Il cinque Maggio; verdeutscht von Goethe, von Fouqué und von Heyse) Manzonis Lyrik prächtig und machtvoll auftönt, besonders in diesen Strophen:

Zwei Verse aus Il cinque Maggio. Autograph Manzonis.

„Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Manzanarre al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar."

„Ei si nomò: due secoli,
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a Lui si volsero
Come aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor."

Ein von Manzoni hinterlassenes und 1878 veröffentlichtes Gedicht, Del trionfo della libertà, kommt weder an Gedankenschwung noch an Stilglanz der Napoleonsode gleich. Diese ist und bleibt in Gehalt und Form das Bedeutendste, was Manzoni geschaffen. Sein historischer Roman Die Verlobten (Promessi Sposi, deutsch von Bülow, von Lessmann, von Fink, von Schröder) hat zwar in Italien und Deutschland vermöge schöner Einzelheiten, die einem Dichter ersten Ranges zur Ehre gereichen

Alessandro Manzoni.

Nach Photographie.

würden, viele Verehrer gefunden, ist aber im Grunde doch ein unbehilfliches und zerbröckeltes Werk, das, eine Frucht der Nachahmung Walter Scotts, dessen historische Romandichtung von den italienischen Romantikern mit Begierde aufgegriffen wurde, im ganzen sein Vorbild keineswegs erreicht, ein Urteil, das freilich dem bedeutender italienischer Kritiker und des Publikums widerspricht. An Umfang des Talents, besonders an dramatischem Nerv, wird Manzoni übertroffen von Giovanni Battista

Silvio Pellico.

Niccolini (1782—1861), der in seinen Erstlingstragödien (Polissena, Ino e Temisto, Medea) sich streng an die Form Alfieris hielt, aber später dem romantischen Geiste die geziemenden Einräumungen machte und vermöge seiner Trauerspiele Antonio Foscarini, Filippo Strozzi, Giovanni da Procida, Lodovico Sforza und Arnaldo da Brescia als der gediegenste Repräsentant nationaler Tragik im neuzeitlichen Italien zu begrüßen ist. Sein Arnaldo insbesondere ist ein Werk großartigen Stils und gewährt durch die patriotische Energie, von welcher es erfüllt ist, den wohlthuendsten Eindruck.

Weicher und lyrischer zeigt sich Silvio Pellico (1789—1854), dessen um seiner Vaterlandsliebe willen erduldete Leiden in den Kerkern des Spielbergs durch sein Buch Le mie prigioni in aller Welt bekannt wurden. Pellico ist eine durchaus elegische

Natur, auch in seinen Trauerspielen, von welchen Francesca da Rimini (deutsch von Duttenhofer) durch den rührenden Stoff und die Zartheit und Innigkeit der Behandlung ein Lieblingsstück der Italiener wurde, wie es überhaupt das Beste ist, was er gedichtet hat. Von sonstigen Dramatikern sind zu nennen Ventignano, Marenco, Sgricci, der seine Tragödien improvisierte, die Lustspieldichter Giraud, Nota, Rosini, welche Goldonis Manier huldigten, und der Librettodichter Romani, der in Metastasios Fußstapfen trat.

Unter den Lyrikern wurden außer den bisher genannten Poeten in weitern Kreisen bekannt Jacopo Vittorelli, Ricci, Andrea Maffei, Tommaseo, Borghi, Emiliani, Montanari, Sterbini, Costa, Mazza, Muzzarelli, Bondi, Rieri, Arici, Erico, Rosetti, die berühmte Improvisatrice Rosa Taddei, Teresa Bandettini und andere. Das stereotype Sonettelirilarum klingelte zwar noch vielfach in den Versen dieser Lyriker, daneben aber hat bei vielen denn doch ein edlerer Sinn platzgegriffen und sie Lieder gelehrt, die von rührender Teilnahme an dem Unglück ihres Vaterlandes und von Hoffnungen und Wünschen für dessen Befreiung widertönen. Als der bedeutendste italienische Sonettist des 19. Jahrhunderts dürfte ohne Widerrede zu bezeichnen sein der Römer Giuseppe Belli (1791—1863), welcher in den vielen Hunderten seiner im römischen Dialekte geschriebenen Sonette die Volkszustände seines Heimatlandes mit schalthafter Ironie beleuchtet und mit ätzender Satirik das Pfaffentum gebrandmarkt hat.

Das junge Geschlecht der Romantiker baute indessen mit Vorliebe das Feld der poetischen Erzählung und des historischen Romans an. In weitaus den meisten dieser Hervorbringungen überwiegt doch eigentlich ein gutes Wollen das befriedigende Können. Alle diese Novellen in Versen, Romanzen und Romane erinnern den Litteraturkenner allzu deutlich an ihre Vorbilder und Muster: Scott, Byron, Hugo, Musset, seltener an Goethe, obzwar da und dort ein ganz lauter Anklang an den Faust vorkommt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die altbewährte dichterische Begabung der Italiener nicht auch in diesen Versuchen mitunter glänzend sich bewährt habe, namentlich in formaler Beziehung. Unter den Romanzendichtern stehen voran Giovanni Berchet (1783—1851, I Profughi di Praga, Il Trovatore und Le Fantasie (deutsch von Passarge), welches letztgenannte Gedicht in eine glühende Brandmarkung italienischer Trägheit und Üppigkeit ausläuft), Tommaso Grossi (Ildegonda, La Fuggitiva), Bartolommeo Sestini (La Pia), Luigi Carrer (1801—50, gefühlvoller und gedankenreicher Lyriker: Alla terra, Al mare, Alle arti, Novellist in Versen: Sorella, Il Sultano, Novellist in Prosa: Gaspara Stampa, Le sette gemme) und Giulio Carcano (1812—84, Lyriker und Romanzendichter: Poesie, Dramatiker: Spartaco, Arduino, Begründer des Familienromans in Italien nach englischem Muster: Angiola Maria.)

Das nachhaltigste und fruchtbarste Talent entwickelte jedoch in dieser Richtung der Südtiroler Giovanni Prati (1815—84), welcher zuerst mittels seiner poetischen Erzählung Edmenegarda (1841) seinen Ruf begründete, um dann denselben als Lyriker und Epiker zu erweitern und zu befestigen. Allein das Hauptgewicht legte Prati selbst auf sein großes episch-lyrisches Gedicht Armando, womit er nach 1860, also in seinen reiferen Jahren, hervorgetreten. Der Armando ist eine Art von italienischem Hamlet oder Faust oder Manfred oder vielmehr ein nicht gerade erquicklicher Mischmasch von diesen drei Typen, obzwar Prati mit nicht geringem Selbstgefühl die Eigenartigkeit und Ursprünglichkeit seines Helden betonte:

„Non è Fausto o Manfredo il mio poema,
Insigni forme che imitar non giova;
È un pensier del mio capo.“

Pratis Lyrik erweist sich am gehaltvollsten in der großen Sammlung seiner Sonette, welche Anima e Mondo betitelt ist. Als wütender Deutschenfresser spritzte er 1870 gereimten Geifer auf die Sieger von Wörth und Sedan.

Zur eifrigen Pflege des historischen Romans gaben Manzonis Verlobte das Signal; denn ein von Bertoletti etwas früher gemachter Versuch in dieser Gattung kann nicht in Anschlag gebracht werden. Anfangs herrschte blinde Nachahmung Walter Scotts, eine wahre Scottomanie; bald aber mischten sich der historischen Romandichtung auch die Graßheiten der französischen Neuromantiker in reichlichem Maße bei. Manzoni zunächst stehen als Verfasser historischer Romane G. Rosini (1776—1855, La monaca di Monza, eine Fortsetzung der Promessi sposi, Luisa Strozzi, Il conte Ugolino), Massimo d'Azeglio (Ettore Fieramosca, Niccolò de' Lapi), Tommaso Grossi (Marco Visconti) und Cesare Cantù (Margherita Pusterla). Diesen schlossen sich mit mancherlei Schattierungen an der verdiente Litterator Niccolò Tommaseo (Il duca d'Atene), der sich auch im sentimentalen Roman versuchte (Fede e bellezza), ferner Carlo Rusconi (Giovanni Bentivoglio), Ignazio Valletta (Le nozze di Buondelmonte), Bassanio Finoli (Igilda di Brivio), Giulio Bianchetti (Giulia Francardi), Luigi Forti (Teodolinda), Giovanni Colleoni (Isnardo).

Keiner von allen diesen Romanen — und wir haben nur die besseren genannt — erhebt sich über die Mittelmäßigkeit; wo sie sich nicht nach Art der Neuromantik Frankreichs in Gräßlichkeiten ergehen, sind sie höchst fromm und empfindsam und es wird in ihnen unendlich viel geweint, aber noch mehr gebetet. Die ästhetische Ausbeute ist durchgehends sehr gering. Von wahrhaftem, wenn auch vielfach fehlgehendem und in Greueln sich verlierendem Genie legte bisher nur ein italienischer Dichter historischer Novellen Beweise ab, der Livornese Francesco Guerrazzi (1804—1873), in dessen Romanen (Battaglia di Benevento, L'Assedio di Firenze, Isabella Orsini, Beatrice Cenci) sich alle Leiden und Leidenschaften, alle Kämpfe und Krämpfe der „Giovine Italia“ ein Stelldichein gegeben haben. Der moderne Sittenroman wurde von dem Neapolitaner Antonio Ranieri (1809—88, Ginevra) nicht ohne Erfolg in Italien eingeführt. Durch ihn und noch weit mehr durch Guerrazzi sehen wir eigentlich die italienische Neuromantik, insofern sie nach Manzonis und seiner treuesten Anhänger Sinn wesentlich in mittelalterlicher Glaubensinnigkeit besteht, schon verneint. Die Gesinnung und Schreibweise dieser Autoren ist durchaus modern, und Guerrazzis berühmte Romane zeigen deutlich, daß die neuromantische Illusion auch in Italien, wie allenthalben, vor der skeptischen Vernunft schlechterdings nicht bestehen kann. Hat doch diese im Gewande der Ironie, wie wir gesehen, der Romantik schon zu Pulcis und Ariostos Zeiten den Krieg erklärt. Heutzutage nun gab sie die leichtfertige Ironie auf, handhabte jedoch dafür eine noch schärfere Waffe, den Skeptizismus, dessen unerbittliche Logik alle romantischen Trugschlüsse zunichte macht. Eine großartige Probe von solcher Waffenführung lieferte Guerrazzis Satire L'asino (1857).

Um aber gerecht zu sein, müssen wir anerkennen, daß der italienischen wie der französischen Neuromantik das große Verdienst zukommt, in die abgestandene und versumpfte Litteratur eine neue Bewegung gebracht, derselben frische Quellen eröffnet und

der kommenden Generation einen Boden bereitet zu haben, auf welchem diese ihre Kräfte frei und schon entfalten kann. Sehr viel war schon dadurch gewonnen, daß die Poesie die ehrenvolle Stellung, welche ihr in dem Ringen Italiens nach politischer und moralischer Verjüngung ansteht, erkannte und annahm, daß die litterarische Äußerung die reformistischen Versuche der zwanziger, dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts begeistert unterstützte. Man braucht nur an die patriotisch-reformistische Publizistik zu erinnern, welche die Gioberti (1801—52), Balbo (1789—1853) und d'Azeglio (1798—1866, I miei ricordi) im liberal-konstitutionellen Sinn übten, oder an die glühenden Weck- und Mahnrufe im demokratisch-republikanischen Geiste, welche Giuseppe Mazzini (1808—72), der unermüdliche Wühler und rastlose Minirer, Jahrzehnte hindurch an seine Landsleute richtete, — Weck- und Mahnrufe, die mit zu den besten Geistesthaten gehören, welche der Genius Italiens jemals vollbracht hat, — ja, nur hieran braucht man zu erinnern, um der italienischen Litteratur der Neuzeit als einer ganz und gar von patriotischer Tendenz durchdrungenen und getragenen Achtung zu zollen.

Von solchem Geiste, von dieser Tendenz zeugt auch in rühmlicher Weise die neueste Historik Italiens, zu deren ehrenhaften Trägern wir freilich den klerikal-obskurantistischen Kompilator Cesare Cantù (1805—95, Storia universale) nicht zählen. Wohl aber und in erster Linie den tapferen Veteranen aus der napoleonischen Zeit, den General Pietro Colletta (1775—1831), dessen mit Recht hochberühmte Storia del reame di Napoli dall' anno 1734 al 1825 (deutsch von Leber) ihrem Verfasser den Ehrennamen eines modernen Tacitus sichert, wenn irgend ein moderner Historiker diesen Ehrennamen ansprechen darf. An Muratoris epochemachende Arbeiten lehnte sich des Grafen Pompeo Litta (1781—1852) gediegene Geschichte des italienischen Adels (Famiglie celebri). Der Sicilianer Michele Amari (geb. 1806) erzählte gründlich und gut eine der denkwürdigsten Episoden der italienischen Geschichte, die sizilische Vesper (La guerra del vespro Siciliano) und lieferte eine tüchtige Storia de' Musulmani in Sicilia. Fachmännisch verläßlich schrieb der Piemontese F. Pinelli die Storia militare del Piemonte (deutsch von Riese). Die neuere Geschichte des Kirchenstaats fand in L. C. Farini (1812—66 Lo stato romano dall' anno 1815 al 1850), die von Venedig in P. Perelli (Storia di Venezia dal 1798 sino ai nostri tempi) einen gewissenhaften Darsteller. Giuseppe La Farina (geb. 1815) endlich hat es, nachdem er eine Geschichte der sizilischen Insurrektion von 1848 geschrieben, mit Geist und Glück, Kenntnis und Vaterlandsliebe unternommen, ein großes Gesamtbild der Geschichte Italiens in neuerer und neuester Zeit zu entwerfen (Storia d'Italia dal 1814 al 1850, VI.) Unter den Nachfolgern der Gioberti und Balbo in der Arbeit gediegener nationaler Publizistik ist vor allen anderen mit Achtung und Anerkennung zu nennen F. Civinini († 1871), und als ein vorragendes Organ solcher Publicistik die Nuova Antologia.

Keine Frage, die neuzeitliche Litteratur Italiens hat in bedeutender Weise zu dem Werke der moralischen und politischen Wiedergeburt des Landes beigetragen; sie hat rühmlichst mitgeholfen, die große Thatsache der Erlösung von der Fremdherrschaft und der Einheitlichung zuwege zu bringen. Die Italiener haben daher alle Ursache, ihren Dichtern, ihren Historikern und Publicisten dankbar zu sein. Aber vielleicht keinem derselben in höherem Maße als dem Giuseppe Giusti (geb. zu Monsummano bei Pescia 1809, gest. in Florenz 1850). Seine Dichtungen sind in einem Bande von

nur mäßigem Umfange gesammelt (Versi editi ed inediti; ediz. postuma, Firenze 1852). Aber wie schwer wiegt dieser eine Band! Nicht weniger schwer, als für Frankreich das Liederbuch Bérangers wog, und man hat auch ganz passend Giusti den Béranger Italiens genannt. Denn wie man von Béranger sagen konnte, er habe die Bourbons aus Frankreich hinausgesungen, so darf man von Giusti sagen, er habe die Bourbon und die Lothringer aus Italien hinausgespottet. In Wahrheit, die Wirkung seiner Satiren, deren Reihenfolge 1835 anhob, war unberechenbar. Wie tönende und unerbittlich treffende Pfeile schwirrten sie durch das Land, für die Polizei ungreifbar, weil sie meist nur abschriftlich von Hand zu Hand gingen. Man muß sich ins Gedächtnis rufen, was alles die armen Italiener zu leiden hatten in der Zeit von 1815—48 und dann wieder von 1849—59, man muß wissen, daß Italien unter fremder Zwingherrschaft und einheimischer Tyrannei ein Land geworden, welches der patriotisch-zürnende Giusti mit Fug nennen konnte „Vivo sepolcro a un popolo di morti", um zu fühlen, wie die giustischen „Verse" auf alle italienischen Seelen wirken mußten, aus welchen Scham und Vaterlandsgefühl noch nicht völlig entwichen war, diese Versi, deren Spottlachen um so ergreifender war, als es aus einer Brust voll sittlichen Ernstes und patriotischer Trauer kam. Und wie meisterlich handhabte Giusti das herrliche Idiom seines Landes, welche Kraft und Straffheit des Stils! Man sieht in seinen Strophen das Herzblut Italiens zirkulieren. Welchem unter seinen Spottliedern und welcher unter seinen satirischen Rhapsodien der Preis gebühre, ist kaum zu sagen; denn jedes ist in seiner und jede in ihrer Art preiswürdig. Doch glaube ich nicht fehlzugreifen, wenn ich vor allen als Muster- und Meistersatire den Gingillino hervorhebe, welches Wort man mit Duckmäuser, Kriecher oder Schleicher, vielleicht am besten auf gut schweizerisch mit „Ämtlischnapper" verdeutschen kann. Das ist ein Gemälde der Niedertracht des italienischen, ja des europäischen Strebertums, wie ein

Giuseppe Giusti. Photographie von G. Brogi, Florenz.

zweites gar nicht existiert. Von vollendeter Ergötzlichkeit ist darin auch die satirische Zugeißelung der servilen Professorenschaft, der „akademischen Freiheit“ und anderer akademischer Märchen in der Schilderung der Doktorpromotion des Gingillin, welcher, nachdem er Hofrat und Ritter geworden, mit diesem Credo schließt:

„Jo credo nella Zecca omnipotente	„Ich glaube an des Goldes göttlich Wesen
E nel figliuolo suo detto Zecchino,	Und an den Sohn desselbigen, den Gulden;
Nella Cambiale, nel Conto corrente,	Ich glaube an die Trinität der Spesen,
E nel Soldo uno e trino:	Gehalt und Wechsel und aktive Schulden,
Credo nel Motuproprio e nel Rescritto,	An Kabinettsbefehl und Interesse
E nella Dinastia che mi tien ritto.	Und an das Fürstenhaus, des Brot ich esse.
Credo nel Dazio e nell' Imposizione,	Ich glaube an Accise, Zehnten, Mauth,
Credo nella Gabella e nel Catasto:	An Zölle aller Art und Steuerlasten;
Nella docilità del mio groppone,	Ich glaube an des Rückens harte Haut,
Nella greppia e nel basto:	Ich glaub' an Sattel und an Futterkasten
E con tanto di core attaco il voto	Und häng' ob alldem meinem Schutzpatrone
Sempre al Santo del giorno che riscuoto.	Ein Weihbild auf zum wohlverdienten Lohne.
Spero così d'andarmene là là,	So hoff' ich denn, es werde mir gelingen,
O su su fino all' ultimo scalino,	Die allerhöchste Staffel zu ersteigen,
Di strappare un cencin di nobiltà,	Vom Adel einen Fetzen zu erschwingen
Di ficcarmi al Casino,	Und im Kasinosaale mich zu zeigen
E di morire in Depositeria	Und, kommt die Zeit, geschmückt mit Ehrennamen
Colle croce all' occhiello, e così sia.“ [139])	Zu sterben und dem Kreuz im Knopfloch. Amen.“

Der nationale Gedanke, welcher Giustis Dichten beseelte und in der Form des Witzes, des Sarkasmus, der Satire sich offenbarte, kleidete sich in den Dichtungen von Aleardo Aleardi (1812—78, Un' ora della mia giovenizza, Canti patrii, Accanto a Roma, Il monte Circello in Auswahl metr. verdeutscht von Kitt, 1872), in das lang nachschleppende Gewand pathetischer Grandezza. Aleardi ist gewiß ein großer Kolorist in Worten, aber seine Malerei verflacht sich häufig zur rhetorischen Breite. In demselben Ideenkreise — sei es, daß sie mehr auf unmittelbare politische Wirkung ausgingen, sei es, daß sie mehr die philosophisch-humanitäre Seite der modern liberalen Anschauung hervorkehrten — bewegten sich die Lyriker, Dramatiker, Didaktiker und Satiriker Emilio Praga (1839—75, Penombre, Trasparenze, Drama La moglie ideale), welchen man den Pfadfinder der von Carducci eingeschlagenen lyrischen Richtung genannt hat, eine Richtung, welche als auf ihren eigentlichen Eröffner auf A. de Musset zurückweist; Giacomo Zanella (1820—88), Meister des eleganten Stiles, eigentümlich in den Versuchen, Stoffe und Ergebnisse der Wissenschaft dichterisch zu verwerten (Versi, Poesie, Microscopio e telescopio, La conchiglia fossile); Giuseppe Revere (1812—89), Sonettist und feinhumoristischer Reiseschilderer (Bozzetti alpini, Marine e paesi, Osiride); ferner F. Barattani (geb. 1825, Tragedie liriche), V. Salmini (1832—81, Figli del secolo, Polychordon, Madama Roland), der heftige Kritiker V. Imbriani (geb. 1840, Inno al canape, Satire), V. Betteloni (geb. 1840, In primavera, Versi, L'ombra dello sposo), F. Cavalotti (geb. 1842, Il cantico dei cantici, einaktiges dramatisches Meisterwerk, Pezzanti, Alcibiade, La sposa di Menecle; Opere, ed. 1885), der träumerische, wehmütig ernste, standhaft idealistische A. Fogazzaro (geb. 1842, Miranda, deutsch von Meinhard, sehr schöne Novelle in Versen,

Valsolda, ges. Gedichte, Malombra, Daniele Cortis, Fedele, Il Mistero del Poeta, Romane), D. Gnoli (geb. 1836, Odi Tiberine), ferner der anmutige Sänger der Liebe im häuslichen Kreise G. Mazzoni (geb. 1859, Poesie, Voci della vita), F. Fontana (geb. 1850, Canto dell' odio, Socialismo, Convento), R. Barbiera (geb. 1851, Poesie). Besonders hervorzuheben sind hier: Enrico Panzacchi (geb. 1841 zu Bologna), dessen Liederdichtung (Lyrica, Romanze e Canzoni, Racconti e Liriche, Nuove Liriche) bald machtvoll lebensfrische, bald mild elegische Töne anschlägt und lebenswahr sich erweist, auch wenn sie von dem Verismus sich frei erhält, der sonst in Bologna durch den später zu erwähnenden Stecchetti auf den Schild erhoben wurde; und sodann der Sizilianer Mario Rapisardi (geb. 1843), welcher in seinem Lehrgedichte Palingenesi eine Wiedergeburt der religiösen Idee und die Großnährung derselben mit neuzeitlichen Vorstellungen verkündigte, zwar in den Poesie religiose nicht viel religiöses Feuer glühen ließ, dafür in seiner großen, von lyrischer Ader durchzogenen Satire Lucifero der modernen Gesellschaft einen nichts weniger als schmeichelhaften Spiegel vorhielt, auch in der Sammlung seiner kleineren Dichtungen (Ricordanze, Versi scelti e riveduti) als vielseitigen Lyriker sich auswies. Er liebt die Parodie, läßt aber den Ernst zu wenig durchblicken. Im Epos Atlantide (12 Gesänge) steht er für den Socialismus ein. Seine sogenannte Trilogie Giobbe, ein Mischding von Erzählung und Drama mit satirischen Ausfällen gegen Tagesgrößen, ohne künstlerische Durchführung und Zusammenfassung, war veranlaßt durch eine gleich betitelte Satire, die kurz zuvor ein angeblicher Marco Balossardi hauptsächlich gegen ihn gerichtet hatte und die eine kurze Zeit großen, aber unverdienten Beifall fand.

An diese Poeten schloß sich eine ganze Schar von Nachzüglern; denn in Italien ist es, gerade wie in Deutschland, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Sitte geworden, daß jeder nicht gerade ganz vernagelte Jüngling ein oder etliche Bändchen Lyrik oder dies und jenes Romanzenbüchlein leistet, bevor er zwanzigjährig wird. Auch die italienischen Jungfrauen fühlten sich, ganz wie die deutschen, zu solchen Leistungen mehr und mehr verpflichtet, und die Frauen wollten hinter den Mädchen nicht zurückbleiben. Daher die nicht geringe Zahl von Dichterinnen, welche mit mehr oder weniger Talent und Erfolg ihren Gefühlen in dem geschmeidigen und sonoren Idiom ihres Heimatlandes lyrischen Ausdruck gaben oder auch Schildereien und Novellen in Versen und Prosa schrieben. Jenes thaten mit Glück Erminia Fuà-Fusinato, Alinda Brunamonti, Rosina Muzio-Salvo, Laura Beatrice Mancini-Oliva, Grazia Pierantoni-Mancini, in ihrer Lyrik und Novellistik von wahrem und warmem Gefühl und fesselnder Sprache (Nuove Poesie), und Concettina Fileti; dieses Francesca Lutti, welche mittels ihrer beiden phantasie- und gedankenreichen poetischen Erzählungen Giovanni und Alberto wohl den besten Beitrag zur Litteratur Italiens lieferte, welchen bislang eine Tochter desselben gegeben hat, und Matilda Serao (geb. 1856). Diese Neapolitanerin, zuerst Journalistin, wandelte anfänglich noch gerne auf den Pfaden der sentimentalen Romantik, läuterte sich dann aber zu edler realistischer Lebensanschauung durch und bewährte sich in Romanen, Novellen, Skizzen als treffliche Kennerin der Natur und Sitten ihrer Heimat, als gute Schilderin und Erzählerin (Fantasia, Cuore infermo, Vita e avventure di Riccardo Joanna, Romanzo della Fanarulla, Il ventre di Napoli, All'erta, sentinella!) Ob ihr mit dem Rufe der „Marlitt Italiens" die gebührende Ehre wird? Als Improvisatrice reihte sich ihren

Vorgängerinnen, der Bandettini und der Taddei, die Giannina Milli († 1889) würdig an; sie feierte in begeisterten Oden Dantes Beatrice und Goethes Gretchen. Eine eigentümliche Stellung in der Litteratur seines Landes machte sich der zu früh dahingegangene Bernardino Zendrini (1839—79) dadurch, daß er seinen Landsleuten die Schätze deutscher Dichtung so verständnisvoll zu dolmetschen wußte, wie vor ihm keiner; seine Übersetzung von Heines Liederbuch ins Italienische beweist dies.

Die hervorragendste Stellung aber unter den seit Giusti Genannten dürfte dem Giosuè Carducci (geb. 1836 in Val di Castello) einzuräumen sein. Seine Werke (Juvenilia, Levia Gravia, Odi barbare, Nuove poesie, Giambi ed Epodi, Versi e Prose) offenbaren durchweg einen wirklichen Dichter, welcher große Ähnlichkeit hat mit unserem Heine, aber nicht als Nachahmer, sondern als Geistes- und Wahlverwandter. Carducci bewährt sich als feurig pathetischer Lyriker, aber das Pathos klingt bei ihm nie hohl und trivial wie so häufig bei Aleardi. Am bedeutendsten ist er als Satiriker oder vielmehr dann, wenn er die Poesie des Witzes und des Sarkasmus in die Region der Begeisterung und genialer Anschauung erhebt, wie er in seinem berühmten Inno a Satana (deutsch von Schanz) gethan hat (Gedichte, metr. übers. von Jakobsohn.) Einen schönen Wurf hat er mit Ça ira gethan, worin er bedeutsamste Momente und Ereignisse der großen Revolution kühn dichterisch erfaßt und in hinreißender Sprache zur Anschauung bringt. Zweierlei konnten ihm viele seiner Landsleute nicht verzeihen: daß er von seinem theoretischen Republikanismus sich zur Anerkennung der Monarchie als der jetzt noch passendsten Staatsform bekehrte, und daß er in den Odi barbare, einer der schönsten lyrischen Gaben der italienischen Dichtung dieses Jahrhunderts, sich der antiken Versmaße und Rhythmen bediente und zwar nach dem Urteile Berufener mit Berechtigung und mit mehr Glück, als es schon im 16. Jahrhundert Chiabrera gethan hatte. Freilich waren die vielfach stümperhaften Nachahmungen dieses prosodischen Versuches Carduccis nicht geeignet, allgemeine Billigung zu gewinnen, besonders als naturalistische Erotiker ihre im buchstäblichen Sinne des Wortes barbarischen Gesänge auch in diesen Rhythmen leierten. Unter dem Einflusse Carduccis dichteten der schon genannte Mazzoni, ferner G. Ragusa (Intermezzo barbaro), und Razzetti (Carmi e odi barbare). Carducci selbst wendete sich gegen den modernsten Realismus und äußerte sich: „Was beweist der moderne Realismus mit seiner Anmaßung der Alleinherrschaft, mit seinem Glauben, etwas ganz neues zu sein? — Er beweist nur, daß wir nicht mehr schön erfinden und schön ersinnen können — und daher bloß beschreiben; daß wir nicht mehr alle Zeitalter umfassen können — und daher bloß die Gegenwart abphotographieren. Wir haben nicht mehr die Kraft, zu idealisieren. Die großen Künstler der großen Jahrhunderte waren zugleich Idealisten und Realisten.“ [140])

An Lorenzo Stecchetti (eigentlich Olindo Guerrini geheißen, geb. 1845) bewährte sich das nur zu sehr. Er heineisierte überstark und spielte sich in seinen Gedichtesammlungen (Postuma, Polemica, Nuova Polemica) als Prophet des sogenannten Verismus auf, welche Naturwahrheit sich aber bei näherem Zusehen nicht selten als Naturlümmelei herausstellt, über deren Kynismus die klare und glänzende Form, in welcher sie vorgetragen wird, nicht hinweghilft. Neben tiefer Empfindung und glühender Leidenschaft geht kühl ironische Stimmung einher. Man weiß etwa bei den veristischen Schilderungen nicht, gilt es noch vollen Ernst oder versteckte vernichtende Satire, wie z. B. in dem Sonette Ebbro aus Postuma.

„Noi d'Epicuro i sacerdoti siamo,
Noi la face d'amor lieta rischiara,
Noi l'opulenta mensa abbiam per ara
E i cantici di Bacco al ciel leviamo;
Frine con noi sacerdotessa abbiamo
Che i misteri del Dio calda c'impara
E di Pafo alla dea libera e cara
I canti, i baci, i sacrifici diamo.
Noi non abbiam per rito altro che il riso,
E non sognamo il travaglioso acquisto
D'una noia infinita in Paradiso;
Ma l'uggia debelliam dee secol tristo
In un femmineo sen celando il viso,
Bevendo in fresco e bestemmiando Cristo."

Stecchetti hat in allen Schichten des italienischen Volkes anhängliche Bewunderer gefunden.

Bei der Raschheit, womit sich neue künstlerische und litterarische Strömungen und Moden in der Gegenwart über die europäischen Kulturvölker ausbreiten, hielt der Materialismus mit seinem Gefolge des reinen Realismus und Naturalismus bald genug auch in Italien seinen Einzug. Die neue Richtung erhielt hier den Namen **Verismus**, weil sie den Dunst und die Überschwenglichkeiten der Romantik verscheuchen und verbannen sollte, und zwar durch die Wiedergabe der rein objektiv erfaßten Wirklichkeit als der einzigen Wahrheit. Zolas „document humain" fand auch hier seine Bekenner und Bewunderer, und die Ausgelassenheiten eines Daudet, sowie die psychologischen Grübeleien und Sezierkünste der Goncourt und Bourgets fanden ihre Nachahmer. Der Verismus machte sich auf allen Gebieten der schönen Litteratur geltend und setzte oft genug das Häßliche an Stelle des Schönen. Daß er aber nach der Versicherung von Wissenden sich nicht so oft in rohen Naturalismus verirrte, wie der Realismus in Frankreich, läßt sich wohl auch aus der Freude des Italieners an den Gebilden der frei schaffenden Phantasie und aus dem weit verbreiteten Sinn für das Schöne und Anmutige erklären. Unter die begabtesten Vertreter des naturalistischen Verismus zählt Gabriele d'**Annunzio**, formgewandter Lyriker (Odi navali), vortrefflicher Naturschilderer, im Roman unerbittlicher, oft unerquicklicher Sitten- und Unsittenmaler (Piacere, Isotta, Trionfo della Morte.)

Die italienische Schaubühne, auch der neueren und neuesten Zeit, stellt sich, wie ja überhaupt die europäische, als entschieden von der französischen abhängig dar, und obzwar in Italien von 1830 an eine große Menge von Poeten der Dramatik sich zudrängte, so blieb diese — einzelne glänzende Leistungen zugegeben — gerade wie in Deutschland mehr ein Experimentierfeld, als daß sie zu einem Boden sich gestaltet hätte, auf welchem viel Großes und Dauerndes gedieh. In dem akademischen Stil der Tragik Manzonis und Niccolinis schrieb Paolo **Giacometti** (1816—82, Sofocle, Elisabetta d'Inghilterra, Torquato Tasso, Maria Antonietta, La morte civile u. a. Trauerspiele; La donna, Quattro donne in una casa u. a. Lustspiele) dramatische Dichtungen, welche zumeist als sogenannte Lesedramen auf die Wirkung von der Bühne herab verzichteten, aber auch nicht sehr eifrig gelesen wurden. Praktischer griff die Sache Pietro **Cossa** (1834—81) an, indem er in seinen historischen Trauerspielen (Nerone, Messa-

lina, Cleopatra, I Borgia, Giuliano Apostata, I Napolitani) Stücke lieferte, welche, mitunter geradezu glänzend, seinen Beruf als Tragöde bekundeten und zugleich so bühnengerecht waren, daß sie eine große Wirkung erzielten. Das experimentierende Herumtasten führte die modernen italienischen Dramatiker überallhin, von woher neue Stoffe und Anregungen zu holen waren. So holte sich der vielseitige Angelo de Gubernatis (geb. 1840), Orientalist, Kultur- und Litterarhistoriker, Publizist und Dramatiker, aus dem alten Indien die episodische Geschichte von Nal und Damajanti, wie sie im Mahabharata zu lesen ist, und formte daraus sein dramatisches Hauptwerk, das Dreispiel Il re Nala (1869), welches auch eine sehr gute theatralische Wirkung erzielte. Der litterargeschichtlichen Thätigkeit von de Gubernatis ist im Anhange zum vorliegenden Buche gedacht, und hier mag noch seiner kulturhistorischen Arbeiten (Storia comparata degli usi nuziali, Storia degli usi funebri) rühmend gedacht werden. Was die moderne und modernste Lustspieldichtung Italiens angeht, so lehnte sich dieselbe an das mehr und mehr wieder zu Ehren gebrachte Andenken des „gran" Goldoni. Doch waren auch die Einflüsse der französischen Sitten-, d. h. Unsittenkomödie des zweiten Kaiserreichs stark fühlbar, zu stark. Der Hauptrepräsentant des Charakterlustspiels und der Sitten- beziehungsweise Unsitten-Komödie ist zweifellos Tommaso Gherardi del Testa (1818—81), dessen frühere Stücke in seinem Teatro comico zusammengestellt sind und dessen spätere Komödien, wie La carità pelosa, Il vero blasone, Vita nuova und Le coscienze elastiche, einen großen künstlerischen Fortschritt des Dichters bezeugen, ja denselben geradezu als den größten Sittenmaler erkennen lassen, welchen sein Vaterland seit Parini besessen hat. Am nächsten kommt der ausgezeichnete Charakterzeichner und unerschöpflich witzige Gherardi Paolo Ferrari (1822—89), ja er wird mitunter jenem sogar vorgezogen. Seine Sensationsstücke Il duello, Per vendetta, Il suicidio machten viel Effekt, allein künstlerisch stehen höher seine eigentlichen Sitten- und Charakterkomödien wie Il Tartuffo moderno, Le due donne, Gli uomini serii, Il ridicolo, Goldoni e le sue sedici commedie, Parini e la satira u. a., Opere drammatiche, 14 Bde. In den Wegen von Testa und Ferrari wandelten mit mehr oder minder Talent und Erfolg die Lustspieldichter Achille Torelli (geb. 1844, Chi muore giace, I mariti u. a.), Ferdinando Martini (geb. 1841, Chi sa il giuoco non l'insegni u. a.), Luigi Suñer (geb. 1832, Gentiluomini speculatori, Amor ch'ha nullo amato) und andere. In der Wiedereinführung antiker Stoffe und Formen auf der italienischen Bühne versuchte sich Francesco dall' Ongaro (1808—73, Fasma, Il tesoro, dem Menander nachgebildet). Ein warmer und selbstloser Patriot, hat er als Lyriker (Stornelli italiani, Poesie), Dramatiker (Bianca Cappello, L'ultimo de' baroni) und Erzähler (Racconti) im nationalen Geiste gedacht und gedichtet. Fein im Entwurf und anmutig in der Ausführung sind die Komödien von Giuseppe Giacosa (geb. 1847, Trionfo d'Amore, Il marito amante della moglie, Ges. Scene e commedie), der auch als Novellist alle Beachtung verdient (Novelle e Paesi valdostani), und rücksichtslosen Realismus läßt Riccardo Castelvecchio mit großer Bühnenkenntnis und Theatergewandtheit in seinen Lustspielen (La notte di S. Silvestro, Il medico condotto u. a.) walten. Den größten Beifall gewann er kennzeichnenderweise mit seinem Schauspiel Frine, dessen Heldin den Inhalt deutlich genug anzeigt. Die bürgerlich-realistische Richtung vertrat auch der Komponist Arrigo Boito (geb. 1842), Dichter von Opern und lyrischen Dramen (La Gioconda, Otello u. a.), als Epiker

(Re orso) und Novellist (Il trapezio u. a.) oft schrullenhaft absonderlich. Schließlich sei noch erwähnt, daß sich als Dramatiker ein gewisses Ansehen auch erwarben Valentino Carrera (Mamma del vescovo), Giuseppe Costetti (Libertas), P. Fambri (Pietro Aretino), Camillo Antona (Il sacrificio di Giorgio), Interdonato, Garzes (Signor D'Albret), Montecorboli, Cognetti, Pilotto, Giacinto Gallina, der kleine Lustspiele in venetianischem Dialekte dichtete, u. a.

Neben dem Theater fristete die Lyrik in einigen achtenswerten Vertretern ein wenig geschätztes Dasein. Sie litt in Italien wie anderwärts unter der Ungunst und dem realistischem Ungeist der Zeit. Zur Anerkennung brachten es der treffliche Litterarhistoriker Arturo Graf mit der philosophisch tiefen Medusa, ferner der Gedankenlyriker Al. Arnoboldi, glatt und kühl in Nuovi Versi, Luigi Capuana, der Semiritmi in poetischer Prosa zum Preise weltlicher Freude und Schönheit schrieb, Marco Lessona (Poesie), Giovanni Marradi (Nuovi Canti), der stark satirische Luigi Alberti (Contro corrente), und unter den Dichterinnen neben anderen Giorg. Naldi, Maria Ricci Paterno-Castello, Annie Vivanti (Liriche) und besonders die weltverborgene Lehrerin Ada Negri, in tief empfundenen Gedichten (Fatalità) pessimistisch, aber ergreifend lebenswahr; nur einer echten Dichterin von unmittelbarer Inspiration wie die Negri gelingen Lieder wie folgendes kennzeichnende (in der Übersetzung von Hedwig Jahn, Berlin, Al. Duncker, 1894).

A. Schuler chm.

Ada Negri. Photographie von Guigoni & Bossi, Mailand.

Gebt Raum!

Gebt Raum! . . . Aus Arbeitsstätten voller Lärm und Braus,
Vom Pflug der Felder her und von der Schmieden Graus
Und Höllenglut ich dringe,
Aus Höhlen, wo ein Volk spinnt, hämmert, webt und schafft,
Aus Schacht und Gruben steig' ich, und voll freier Kraft
Der Arbeit Ruhm ich singe.

Gebt Raum! . . . Aus Wäldern voll von Nestern und Gesang
Aus Myrtenbüschen und aus dunkelm Laubengang,
Aus üpp'ger Felder Wonne;
Aus blauen Wassern, drauf die zarte Möve kreist,
Erheb' ich mich bekränzt und sing als Volkskind dreist
Ein Jubellied der Sonne.

Wer hemmt den raschen Strom in seinem Lauf,
Wer hält der Lerche Flug zum ros'gen Himmel auf,
Den Pfeil im Reich der Lüfte?
Ich bin der Strom, der schäumt, der Pfeil, der funkelnd schwirrt,
Ich bin die Schwalbe bald, die durch die Ferne irrt,
Die Eule bald der Grüfte.

Kunst, für dich kämpfe ich, Zukunft, ich harre dein,
Und die Gefühle, die in stolzem Flammenschein
Mir Herz und Geist durchglühten,
Werf' ich im Strahlenkleid der Dichtung voller Glanz
Der Erde und dem Himmel zu als Kranz
Von Blitzen und von Blüten! . . .

Und auch die Volksliederdichtung ließ noch bis in die Gegenwart hinein ihre Weisen erschallen. Const. Nigra sammelte solche und bot auch Eigenes in fein gedachten und gearbeiteten Idyllen.[141])

Nicht viel Großes ist aus der Epik in Versen zu melden. Bernardo Bellinis La Colombiade, Giuf. Niccolinis La Russiade, Ad. Gemmas Luisa und Sui mari bedeuten nicht mehr als Mittelgut. Dagegen beansprucht und behauptet in der neuesten italienischen Litteratur die Novellistik in ihren verschiedenen Verzweigungen den breitesten Raum. Die novellistische Skizze, hier wie in anderen Litteraturen weniger eine natürliche Frucht litterarischer Entwickelung von innen heraus, als des äußeren Feuilletonzwanges, weil ja ungezählte Leser keine Bücher lesen wollen, sondern ihren litterarischen Bedarf aus der Zeitung decken, täglich so eine mäßige Kelle voll, — sie fand Pflege auch durch anerkannte Schriftsteller, die sich sonst nicht mit dem epischen Dreizeilhandel befaßten. Unter den Nachzüglern der historischen Romandichtung ist neben dem trefflichen Volksliedersammler (Conti popolari) und naturschildernden Lehrdichter (Le Selve) Giuseppe Tigri (1806—82, Selvaggia de' Vergiolesi) zu nennen der Lexikograph Pietro Fanfani (Cecco d'Ascoli); aber bedeutendere Pfleger hat der Sittenroman (Romanzo intimo) gefunden, als dessen anerkannteste Meister Enrico Castelnuovo (geb. 1839) und Salvatore Farina (geb. 1846) dastehen. Jener, ausgezeichnet durch Gefühlstiefe und natürliche Frische der Sprache, lieferte die Sittenromane Lauretta, La casa bianca, La contessina, Nella lotta, Il professore Romualdo, Filippo Bussini und die Novellensammlungen Alla finestra, Nuovi racconti, Sorrisi e lagrime; dieser, Farina, den um seines sittlichen Geistes wie seines graziösen Humors willen viele für den ersten Novellisten Italiens ansehen, veröffentlichte die Erzählungen Due amori, Fiamma vagabonda, Romanzo di un vedovo, Un segreto, Il tesoro di Donnina, Capelli biondi, Oro nascosto, Un uomo felice, Mio figlio, Due desiderii, Pe' begli occhi della gloria u. a. Farina teilt die Sucht des Realismus nicht, dem Abstoßenden, Häßlichen, Krankhaften, den Sümpfen des Lebens allein nachzugehen und

die abgestumpften Nerven mit deren ausmalender Darstellung neu zu reizen. Er strebt nach der ruhigen Schönheit in der poetischen Erhebung des Rein-Menschlichen als Edel-Menschlichen. Wie er sich zum Realismus und Verismus stellt, zeigen seine bedeutsamen Worte: „La verità senza l'ideale è meno di niente: non è la verità che salvi l'arte, la quale non ha bisogno di essere salvata da chichessia, ma è l'arte eterna che salva la verità."

Sehr ansprechend sind die Novellenskizzen aus dem Soldatenleben (Bozzetti della vita militare) von Edmondo de Amicis (geb. 1846), der auch als lyrischer Humorist und pädagogischer Schriftsteller mit Glück sich aufthat (Cuore, Alle porte d'Italia). Vielgelesen ist auch P. Mantegazza, der es verstand, physiologische und psychologische Fragen lehrhaft-pikant einem begierigen Publikum vorzutragen (Fisiologia dell' amore, Il secolo tartufo). Giovanni Verga (geb. 1840) kam durch seine gut erzählte Dorfgeschichte Nedda, später durch den Einakter Cavalleria rusticana zu Ruf, sammelte seine Dorfnovellen unter dem Titel Vita dei campi und ging mit seinem Romancyklus I vinti unter die Nachahmer des Franzosen Zola. Neben und nach den Genannten haben sich noch gute Namen gemacht die Novellisten A. G. Barrili (Rosa di Gerico), Cesare Donati (Per un gomitolo), de Zerbis (L'Ebrea), Luigi Capuana (S. 371, Giacinta, Homo), P. Gh. Molmenti (Maria), Ippolito Nievo (Memorie d'un ottagenario), Domenico Ciampoli (Diana), Federico de Roberto (Armanno Raeli), Vittorio Bersezio, beliebt durch piemontesische Dialektstücke (Le miserie d'Monsiù Travet), auch im Roman tüchtig (Gli Angeli della terra, Povera Giovanna), G. Visconti-Venosta (Il Curato d'Orobio), Raff. Giovagnoli (Spartaco), Ugo Valcarenghi (Le confessioni di Andrea), Memini u. a.; an Kraft und Begabung überragt aber alle unter den jüngeren Realisten Girolamo Rovetta (Montegu, Mater dolorosa, Le lacrime del prossimo), der aber im Roman entschieden stärker ist als im Drama (Un volo del nido, Scellerata, La Contessa Maria). Erwähnt seien endlich die

De Amicis. Photographie von Schemboche, Turin.

Novellistinnen Nene Zuccari (genannt Neera, Castigo), Pierantoni-Mancini (Dalla finestra, Melilla) und die derb realistische Emma Perodi (Spostati, Suor Lodovica).

Die nationallitterarische Hervorbringung Italiens im 19. Jahrhundert ergiebt, wie unsere Darstellung zeigt, eine achtungswerte und befriedigende Gesamtsumme. Denn es sind derselben auch noch beizuzählen die gelungenen Leistungen italienischer Historiker neuester Zeit. Erfreulich ist an denselben insbesondere auch die fleißige Berücksichtigung der kultur- und sittengeschichtlichen Anforderungen. So lieferte der Geschichtschreiber von Piemont, Ercole Ricotti (1816—83, Storia della Monarchia piemontese), eine meisterliche Schilderung des Condottieri-Wesens in seiner Storia delle compagnie di ventura. In jenem Geist und Stil, welche den Anspruch auf Dauer erheben und begründen, schrieben Gino Capponi (1792—1876) die Storia della repubblica fiorentina, Domenico Carutti (geb. 1821) seine Storia della diplomazia della corte di Savoia. Die Storia di Roma von Ruggero Bonghi verspricht ein gründliches, nicht durch Parteiinteressen getrübtes Werk zu werden. Auf sorgfältigem Quellenstudium beruht die Storia di Carlo V von Giuseppe de Leva, mit dramatischer Lebendigkeit erzählt. Seit 1860 beweisen eine Reihe gediegene Arbeiten von Adolfo Bartoli, Alessandro d'Ancona, Pio Rajna, Francesco Novati, Francesco d'Ovidio, Rodolfo Renier, Cesare Balbo, Arturo Graf (S. 371), daß das neue Italien auf dem Gebiete der historischen Forschung keiner andern Nation nachsteht. Vorzügliche Darstellungen der Litteraturgeschichte finden sich im Anhange erwähnt. Als treffliche Kritiker mit glänzenden Eigenschaften des Stiles und der Stoffbehandlung bewähren sich der schon genannte Dichter G. Carducci (S. 368, Studi letterari, Confessioni e battaglie, Bozetti e scherme u. a.) und der an hegelscher Ästhetik geschulte Litterarhistoriker Francesco de Sanctis (1817—83, Storia della letteratura italiana, Saggi critici), der in der Kritik eine Umwälzung bewirkte.

Die italienische Biographik endlich bewies ihr Wollen und Können mittels Werken wie die Vita di Cavour von Giuseppe Massari (1821—84) und der noch höher zu wertenden Arbeiten von Pasquale Villari (geb. 1827): Storia di Girolamo Savonarola (deutsch von Berduschek) und Niccolò Machiavelli e suoi tempi (deutsch von Mangold). In den Memorie von Giuseppe Garibaldi ziehen trotz der heftigen Ausfälle gegen das Pfaffentum einzelne Schilderungen aus dem Leben des gefeierten Patrioten die Leser an. Weite Verbreitung gewannen die Ricordi autobiografici des Bildhauers Giovanni Dupré.

Vierter Abschnitt.

Spanien.[142]

Die Ursprache der pyrenäischen Halbinsel soll nach einigen eine Tochter der griechischen und phönikischen, nach andern ein keltisches Idiom, der Meinung dritter zufolge die kantabrische oder baskische Sprache gewesen sein. Wahrscheinlich ist, daß schon in der ältesten Vorzeit auf der Halbinsel mehrere Sprachen gesprochen wurden; von keiner derselben aber hat sich irgend ein schriftliches Denkmal erhalten. Nach der Eroberung des Landes durch die Römer wurde die lateinische Volksmundart (lingua romana rustica) herrschend, und auf der Vermischung derselben mit der Sprache der Westgoten, welche zu Anfang des 5. Jahrhunderts in Spanien einwanderten, entstand das spanische Romanzo (Romance). Die volltönende Energie desselben läßt mehr denn irgend eines der anderen südlichen Idiome den mächtigen Einfluß der Kraftsprache Roms auf die Bildung der neuen Mundart herausfühlen. Dieser Energie vermochte die Wirksamkeit der arabischen Sprache, welche sich seit der Eroberung Spaniens durch die Araber (Moriskos, Mauren) vielfach geltend machte, keinen Eintrag zu thun, wohl aber wurde das spanische Romanzo in seiner Entwickelung zur Schriftsprache durch die Einwirkung des biegsamen, höchst gebildeten Idioms der arabischen Eroberer bedeutend gefördert. Es verzweigte sich indessen schon frühe in verschiedene Dialekte. In Portugal herrschte der portugiesische, in Aragon, Katalonien, Asturien, Galizien und Navarra der limosinische, in Kastilien und Leon der kastilische (lengua castellana). Dieser, der helltönendste und reinste, mußte um so mehr an Bedeutung gewinnen, je entschiedener sich Kastilien als der Kern der Nation darstellte, und erlangte denn auch im 16. Jahrhundert für immer den Sieg über die übrigen, d. h. er wurde, was uns Deutschen das Hochdeutsche ist, die Staats- und Büchersprache der pyrenäischen Halbinsel, mit Ausnahme Portugals, das auch in sprachlicher Beziehung von Spanien geschieden blieb und seine Mundart selbständig ausbildete. Der Grundcharakter der spanischen Sprache

Initiale D aus dem 9. Jahrhundert.

ist majestätische Grandezza. Sie ist voll erzenen Klanges, aber keineswegs ungelenk; denn neben dem Pomp und Prunk des höchsten Pathos weiß sie auch das Flüstern und Kosen der Liebe melodisch wiederzugeben.

Wie die Sprache, so ist auch die alte Litteratur der Spanier ein gesunder Ausfluß kräftiger Nationalität. Hochfliegender Nationalstolz, ritterliches Ehrgefühl, heißblutige Phantasie und eine bis zum Fanatismus eifrige Rechtgläubigkeit: diese Eigenschaften verleihen derselben ihren eigentümlichen Charakter. Aus einem Heldentum voll natürlicher Romantik, aus dem Boden eines kernhaften Volkslebens hervorgewachsen, gehört die spanische Poesie zu den selbständigsten geistigen Gewächsen der modernen Welt. Die Aneignung fremder (provençalischer und italienischer) Formen, welche sich mit dem Beginne der kunstmäßigeren Dichtung in ihr bemerkbar macht, vermochte den nationalen Gehalt nicht auf die Dauer zu beeinträchtigen, und erst die neuere Zeit, in welcher sich das tief gesunkene Spanien litterarisch zum Sklaven des französischen Geschmackes erniedrigte, war Zeuge von dem Erlöschen jener prachtvollen Flamme, welche, aus den alten Romanzen hervorlodernd, im spanischen Roman und Drama so triumphierend himmelan gestiegen ist.

Den Arabern haben die Spanier ungemein viel zu verdanken. Erstlich übte die arabische Kultur gegenüber der gotischen Roheit jenen unwiderstehlichen und heilsamen Einfluß, dem die Barbarei in ihrer Berührung mit der Gesittung stets unterliegt, und zweitens trugen die Mauren, als Gegenstand einer jahrhundertelangen Befehdung, mittelbar dazu bei, die hispanische Nationalität zu entwickeln, zu stählen, sie mit jener gehaltvollen Romantik zu umkleiden, welche dieselbe charakterisiert. Freilich nahm auch der finstere Fanatismus, der, im Gegensatz zu der heiter naturalistischen Auffassung des Christentums, in Italien dem spanischen Katholizismus eigen ist, in diesem mit unerhörter Ausdauer geführten Kampfe seinen Ursprung. Jedoch muß gesagt werden, daß das spanische Christentum, so lang es als streitende Kirche auftrat, durchaus nicht jenen rasenden Blutdurst an den Tag legte, den es als triumphierende Kirche entfaltete. Der friedlich ritterliche Verkehr, den die Christen mit ihren mohammedanischen Gegnern während der Waffenstillstände unterhielten, die Achtung vor den ritterlichen Tugenden derselben, der stillmächtige Eindruck, den die maurische Liebenswürdigkeit im geselligen Umgange, wie die maurische Gastfreiheit, Freigebigkeit und religiöse Toleranz in den Gemütern der Spanier hinterließ: dies alles mußte dem Christentum seine herbe Ausschließlichkeit benehmen oder sie wenigstens beschwichtigen. Nach erfochtenem Siege aber gestaltete sich die Sache anders. Während die Morisken, diese „blinden Heiden", selbst zur Zeit ihrer größten Machtfülle den besiegten Christen allenthalben, sogar im Mittelpunkte des spanischen Mohammedanismus, in Kordova, die freie Übung ihrer Religion ohne weiteres gestattet hatten, entwickelte die „Religion der Liebe" nach dem Fall von Granada das scheußlichste Verfolgungssystem, vertilgte mit Feuer und Schwert die blühende arabische Kultur und mästete mit dem Blute von Myriaden und aber Myriaden unschuldiger, edler, strebsamer Menschen jenes Ungeheuer, das die Falschmünzer der Geschichte vergebens zu rechtfertigen suchen und von dem einer unserer geliebtesten Dichter gesagt hat:

„Gottlob! es lebt nicht mehr, es ward zunichte;
Doch dem Entsetzen zeigt noch die Geschichte
Sein Bild, des Untiers Bau, Gestalt und Glieder;
Die Menschheit schlägt davor die Augen nieder.
Vergessen möchte sie den Schreckenston,
Des Drachen Namen: Inquisition."

Der letzte König der Westgoten in Spanien, Roderich, hatte die schöne Tochter des tapfern Grafen Julian mit Gewalt entehrt und durch diesen Schimpf den Vater dahin gebracht, die Araber von der Küste Afrikas zur Rache herüberzurufen. Sie kamen unter Tarik und Musa. Roderich eilte ihnen mit seinen Westgoten entgegen, fiel aber in der blutigen Schlacht bei Xeres de la Frontera (711) und mit ihm sein Reich. Die siegreichen Muslim überfluteten ganz Spanien, und der Rest der Westgoten fand nur in den unwegsamen Gebirgen von Biskaya, Asturien und Galizien eine Zuflucht. Alles übrige Land ward eine Provinz des Kalifats, bis es im Jahre 755 bei dem Sturze der Kalifenfamilie der Ommijaden den dem Unglück seines Hauses entronnenen und ins Abendland geflohenen Abderrhaman als selbständigen Herrscher und Kalifen ausrief. Unter den Ommijaden gelangte das Arabertum in Spanien zu so außerordentlicher Blüte, daß die thatsächlichen Schilderungen von der Herrlichkeit des Kalifenhofes in Kordova sogar die ausschweifende Phantasie der orientalischen Märchendichtung hinter sich lassen. Aber die Künste des Friedens erwiesen sich nicht heilsam für die Abkömmlinge Ismaels. Im Gefolge der Bildung kam der Luxus, mit diesem die Schwelgerei und Weichlichkeit, die ihrerseits Entnervung mit sich brachten. Zwar so lange die Ommijaden herrschten, erhielt sich der Glanz des Maurentums; allein der Untergang ihres Hauses (1038) gab auch das Signal zur Auflösung des arabischen Staates, welcher sofort in mehrere Königreiche zerfiel. Diese Zersplitterung erhöhte den Mut und die Hoffnung der Christen, deren Glücksstern in eben dem Maße stieg, in welchem der des Islam sich neigte. Unter der Anführung von Helden wie Pelayo, Pedro, Alonzo und Froila, welche nachmals mit allem Schmuck der Sage bekleidet wurden, brachen die Abkömmlinge der Westgoten aus ihren bergigen Asylen hervor und drängten die Mauren, welche durch leidige Fehden unter einander verhindert wurden, dem gemeinschaftlichen Feinde eine imponierende Macht entgegenzustellen, Schritt für Schritt gegen den Süden und Osten der Halbinsel zurück. Nach hundertjährigem Kampfe gründete Ordoño II. das christliche Königreich Leon. Diesem folgte die Gründung der Grafschaft Burgos, welche von den zur Abwehr des Feindes erbauten Kastellen den später so gefeierten Namen Kastilien erhielt. Fernan Gonzalez war der gepriesenste Held dieser Mark. Nachdem im Norden und Osten die Herrschaften Navarra, Aragon und Barcelona entstanden, vereinigte um das Jahr 1000 Sancho von Navarra nahezu die Gesamtmacht der Christen unter seinem Scepter, verteilte jedoch dieselbe wieder unter seine vier Söhne. Zur Zeit derselben verrichtete der glorreiche Nationalheros der Spanier, Rodrigo Diaz de Bivar, von seinen Landsleuten Campeador (der Kampfheld), von den Mauren El Cid (der Herr) zubenannt, seine Thaten. Sanchos Sohn Ferdinand I. erhob Kastilien zum Königreich und sein Sohn Alfonso VI. entriß 1080 oder 1085 die alte westgotische Hauptstadt Toledo den Muslim und machte sie zum Mittelpunkte der christlichen Macht, welche von jetzt an so rasch anwuchs, daß sich Alfonso VII. von Kastilien als Kaiser von Spanien proklamieren lassen konnte. Sein Enkel Alfonso IX. versetzte durch den großen Sieg bei Las Navas de Tolosa 1212 dem Moriskentum einen so entscheidenden Schlag, daß der Enkel des Siegers, Ferdinand III., Kordova, Sevilla und Kadiz zu erobern und die Saracenen auf Granada und Murcia zu beschränken vermochte. Nachdem dann die Mauren 1462 auch Gibraltar an die Kastilier verloren, blieb ihnen nur noch das Reich Granada, dessen beste Kräfte in inneren Komplotten und Kämpfen sich aufrieben. Die Heirat Ferdinands

von Aragonien mit Isabella von Kastilien vereinigte 1469 das christliche Spanien vollständig, und nach zehnjähriger tapferster Gegenwehr erlag auch zuletzt Granada 1492 den energischen Angriffen von seiten der „katholischen Majestäten“, mit deren Regierung die Geschichteperiode Spaniens als einer Weltmacht begann, um unter Karl V., in dessen Reichen die Sonne nie unterging, ihren Glanzpunkt zu erreichen, aber auch schon unter Philipp II., dieser Hyäne auf dem Thron einer Universalmonarchie, den Anfang des Verfalles zu erleben.

Erste Periode.

Unter einer Nation, die eine solche Geschichte hatte, mußte die Poesie naturgemäß in früher Zeit schon laut werden. Wahrhafte Volkspoesie, sang sie das, was die Herzen des Volkes bewegte, frisch und kräftig in die Welt hinaus und ließ demnach den ganzen Verlauf der Moriskenkriege in ihren einfachen Weisen widerklingen; denn diese Kriege waren es ja, in welchen sich der spanische Charakter, der spanische Glaube, der spanische Staat entwickelte. Die Frucht der volksmäßigen dichterischen Thätigkeit Spaniens war eine überaus köstliche, jene Romanzendichtung nämlich, die ein kaum erreichbares Muster wahrhaft epischer, d. h. rein objektiver Auffassung und Darstellung abgiebt.

Die Benennung Romanzen (Romances) gebrauchten die alten Spanier als eine Kollektivbezeichnung für Poesie überhaupt; doch gaben sie den Erzeugnissen derselben auch die Namen Cantares und Decires. Die älteste, echteste und allgemeinste Form der Romanze waren achtsilbige Verse von vier trochäischen Füßen, Redondilien (Redondillas) genannt, wobei, wie sich von selbst versteht, Reim und Assonanz um so weniger fehlen durften, als „bei dem größten Überflusse der reinsten, vollest tönenden Vokale fast jede Rede in dieser Sprache voll Assonanzen und der Reim ihrer Poesie der natürlichste, vollkommenste wie kunstreichste ist, den eine der neueren Sprachen aufzuweisen hat; die stete Begleitung mit der Guitarre hat ihre Verse so geschmeidig und fließend gemacht, daß sie in dem einfachen, aber häufig wechselnden Kette der Redondilien wie schlüpfrige Schmerlen sanft dahingleiten.“ Die Redondilien sind das nationalste Versmaß Spaniens von Anfang an bis auf den heutigen Tag gewesen; sie dienten der volksmäßigen Epik und Lyrik, wie sie später der kunstvollen Dramatik dienten. In den alten Romanzen epischer Gattung haben sie keine Strophenabteilungen, sondern laufen ohne Abschnitte in einer Reihe ab; in den mehr lyrischen, erotischen Romanzen dagegen ward bald die Abteilung in Stanzen (estancias) oder Couplets (coplas) beliebt, als den Bedingungen des Gesanges entsprechend. Inwiefern die Poesie der Araber auf die Form der altspanischen eingewirkt, mag hier unerörtert bleiben: gewiß ist indessen, daß die Moriskos ebenfalls Romanzen dichteten, daß als Erfinder dieser Dichtungsgattung Mokdem Ben Maaref (im 10. Jahrhundert) und als Meister in derselben Ebadet Alkazzaz genannt wird. Weit entschiedener als die Einwirkung maurischer Dichtkunst auf die spanische Romanzenpoesie muß die Einwirkung der provençalischen Troubadours auf dieselbe verneint werden. Allerdings sehen wir an den Höfen der Großen Nord- und Ostspaniens in Nachahmung der benachbarten Provence schon frühzeitig Dichter (Trovadores) und Sänger (Joglares) auftreten: allein auf die nationale Volkspoesie, auf die Romanzendichtung haben sie offenbar keinen Einfluß geübt; denn diese war ebenso wesentlich objektiv und episch, als der Gesang der Provençalen wesentlich subjektiv und lyrisch gewesen ist.[143])

Der Zeitpunkt, in welchem der Romanzengesang in Spanien begonnen, ist nicht genau bestimmbar, und mit gleich geringer Sicherheit ist einer der älteren Romanzendichter nachzuweisen. Die Blütezeit der historischen Romanzendichtung schließt mit dem Falle des Maurentums in Spanien; denn mit dem Ende der Kämpfe gegen die Muslim versiegt auch die volksmäßige Epik. Hauptgegenstand derselben waren die Sagen und Geschichten vom König Roderich und vom Grafen Julian, von Karl dem Großen und seinen Paladinen, vom Grafen Alarkos, von den Infanten von Lara, vom Bernardo del Carpio, von zahllosen Christen- und Moriskenhelden, vor allen aber vom Cid Campeador, dem Stern und Mittelpunkt dieser einfach edlen, würdevollen und energischen Volkspoesie, welche in 153 Romanzen die ganze Geschichte ihres Lieblings von seinem ersten öffentlichen Auftreten bis zu seinem Tode besungen hat. Zur Zeit ihrer Entstehung wurden diese Volksgesänge natürlich nicht aufgezeichnet, sondern übertrugen sich Jahrhunderte lang nur durch mündliche Überlieferung von einer Generation auf die andere, womit auch gesagt ist, daß dieser beständig im Fluß erhaltene Liederschatz vielfach umgeschmolzen und überarbeitet wurde, so jedoch, daß die Grundelemente desselben unverändert blieben. Erst im 15. und 16. Jahrhundert begann man sich mit Sammlung und Aufzeichnung der spanischen Romanzen und Volkslieder zu befassen, und die Früchte dieses Sammelfleißes liegen uns jetzt in verschiedenen Romanceros (Romanzenbüchern) und Cancioneros (Liederbüchern) vor.

Verdeutschungen zahlreicher Romanzen haben Herder, Jariges, Wolf, Wolff, Geibel, Heyse, Diez, Clarus, Arentsschildt, Schack und andere gegeben. Die Bearbeitung der Cidromanzen durch Herder ist allbekannt. Nach dem durch A. Keller zuerst vollständig publizierten Romancero del Cid (1840) verdeutschte dann Regis das Liederbuch vom Cid (1842). Neuere Untersuchungen wollen übrigens die Zahl der echten alten Cidromanzen auf 39 beschränkt wissen (vgl. Wolf und Hofmann, Primavera).

Hatte die Volkspoesie der Spanier in der Verherrlichung des Campeador ihren vollendetsten Ausdruck gefunden, so knüpfen sich auch die Anfänge der Kunstdichtung an diesen Nationalhelden; denn das Gedicht vom Cid (Poema del Cid), in welchem zwar die volkstümlichen Elemente noch überall vorschlagen, das jedoch von den Cid-

Gesta del Campeador. Anfang einer Romanze vom Cid.
Manuskript in Madrid.

Romanzen genau unterschieden werden muß, ist als das älteste Denkmal von Spaniens kunstmäßiger Poesie zu betrachten.[144] Der Verfasser desselben ist unbekannt, als Periode seiner Entstehung aber läßt sich mit Wahrscheinlichkeit die Zeit zwischen 1135 und 1157 angeben. Der Form nach unterscheidet es sich wesentlich von den Romanzen; denn es ist in langen, zehn- bis sechszehnsilbigen Versen geschrieben, die sich nachmals, im Gegensatz zu den volksmäßigen Redondilien, zu dem Metrum der versos de arte mayor ausbildeten. Wie in jenen der Trochäus, so herrschte in diesem der Daktylus

vor. Die Sprache, Orthographie und Metrik des Gedichtes vom Cid ist noch sehr ungelenk und schwankend, und man sieht deutlich, wie der Dichter den Läuterungsprozeß seines Idioms zur Schriftsprache mitmachte. Der Ton desselben ist echt episch treuherzig und naiv, seine Darstellungsweise etwas holzschnittartig trocken, aber anschaulich und bestimmt. Das nationale Gepräge tritt durchgehends plastisch hervor. Die Haltung der Erzählung ist im allgemeinen eine chronikmäßig referierende, sie erhebt sich aber bei jeder passenden Gelegenheit zu belebter Wärme. So besonders in den Schlachtgemälden, wie z. B. in diesem:

„Die Mauren umringen ihn (Cids Neffen, Pero Bermuez), suchen ihm das Banner zu entreißen und hauen gewaltig auf ihn ein, vermögen ihn aber nicht zu bewältigen. Da ruft der Cid: Steht ihm bei, um Gotteswillen! Und sogleich rücken sie ihre Schilde vor die Harnische und legen die mit Fähnlein geschmückten Lanzen ein. Bis auf die Sattelbogen neigen sie die Häupter und bereiten sich zum Angriff mit tapferen Herzen. Und der, welcher zu guter Stunde geboren ward, ruft sie an mit lautem Ruf: Drauf und dran, ihr Ritter, um der ewigen Liebe willen! Ich bin Ruy Diaz, der Cid, der Kampfheld von Bivar! Da sprengen alle auf die Schar ein, die Pero Bermuez umschlossen hält. Dreihundert Lanzen sind es, alle mit Fähnlein geschmückt. Ein jeder tötet mit seinem Stoß einen Mauren und abermals jeder einen, indem sie sich umwenden. Hättet ihr sie nur gesehen, die vielen Lanzen, welche sich erhoben und angriffen, die vielen durch und durch gestoßenen Schilde, die vielen zerfetzten und befleckten Rüstungen, die vielen weißen, vom Blute rot gefärbten Paniere, die vielen wackeren Rosse, die ihrer Herren ledig liefen. Gott, der in der Höhe ist, sei Dank, daß wir eine solche Schlacht gewonnen haben."

Gab sich in den bisher erwähnten Äußerungen der spanischen Poesie vornehmlich und fast ausschließlich die Unmittelbarkeit und Eigentümlichkeit des spanischen Volkstums kund, so trat mit Gonzalo de Berceo das kirchliche Element, die Katholizität, zuerst mit Entschiedenheit in der Litteratur der Spanier auf. Berceo, der älteste kastilische Poet, von welchem einigermaßen bestimmte Nachrichten vorhanden sind, lebte in dem Zeitraum zwischen 1198 und 1270. Durch ihn wurde der volksmäßigen Epik der Romanze die kirchliche Epik der Legende zur Seite gestellt. Er hat in einem noch ziemlich rohen Metrum von zwölf- und mehrsilbigen Versen mit vierfachem Reim neun legendenhafte, zuweilen in den Hymnus hinüberspielende Gedichte zur Feier verschiedener Heiligen verfaßt, in denen die geistliche Epik ebenso naiv auftritt, wie die weltliche im Gedichte vom Cid. Der Frömmigkeit des guten Priesters ist um ihrer Kindlichkeit willen etwas liebenswürdiges eigen, und nicht selten verwebt er in seine frommen Ergüsse Schilderungen von Kraft und Feuer, wie diese vom jüngsten Gerichte:

„Am siebenten Tage wird ein tödliches Gedränge entstehen; alle Steine werden sich unter einander eine Schlacht liefern; sie werden fechten wie Menschen, die sich Böses anthun wollen, und werden sich in Stücke zertrümmern, klein wie Salzkörner. In dieser Not und Bedrängnis, bei Zeichen von so schrecklicher Art werden die Menschen in Höhlen Rettung suchen, sprechend: Fallet über uns, ihr Berge, denn wir sind in Angst! Wer aber wird den zwölften Tag mitansehen können? Denn da wird man große Flammen fliegen sehen durch die Himmel, da wird man die Sterne fallen sehen von ihren Orten, gleich den Blättern, die vom Feigenbaume fallen. Der Könige König, der richtende Alkalde, der alles ordnet ohne jemandes Rat, wird an der Spitze seines reichen Zuges eingehen zur Herrlichkeit des ewigen Vaters. Die Engel des Himmels werden sehr fröhlich sein; nie noch war an einem Tage eine Freude so groß; denn sie werden ihre Wonne und ihre Zahl wachsen sehen. Gott gebeut, daß wir eintreten in

ihre Bruderschaft. Wann der König der Herrlichkeit kommen wird zu richten, wild wie ein Löwe, welcher Speise sucht: wer wird so kühn sein, noch auf ihn zu hoffen? Denn der zornige Löwe versteht keinen Scherz. Wann die heiligen Engel, die niemals sich vergingen gegen ihren Herrn, vor Furcht zittern werden, was soll ich Elender thun, der ich ein so großer Sünder bin? Ach, schon jetzt befällt mich Grauen, so groß ist meine Angst."

Zu der volksmäßigen und kirchlichen Richtung der Epik sollte sich noch eine dritte gesellen, die ritterlich-romantische, um die nationale Basis der spanischen Litteratur nach allen Seiten hin zu ergänzen und abzuschließen. „Hatte sich," sagt Clarus, „im volkstümlichen Epos der Held vornehmlich als Kämpfer für die Unabhängigkeit und den Ruhm seines Volkes gezeigt, rang im kirchlichen Epos der Held um die Palme des ewigen Lebens, so war die Ritterepopöe, welche beide Richtungen ungezwungen als Einschlag in ihr wunderbares Gewebe aufnehmen konnte, der Schauplatz, auf welchem gezeigt ward, wie, durch die phantastischen Verschlingungen der ungeheuerlichsten Abenteuer hindurchgeführt, der Held auf dem Wege der Chevalerie zu dem beneidenswerten Ruhme des Namens einer Blume der Ritterschaft gelangte." Als eine solche Blume der Ritterschaft nun stellte man sich im Mittelalter den makedonischen Alexander vor, der in nicht minderem Grade der Lieblingsheld der abendländischen als der morgenländischen Dichter gewesen ist. Der kühne Jüngling, um dessen Person sich alle dem Occident und insbesondere Spanien durch die arabische Märchendichtung geoffenbarten Wunder des Orients reihten, war so recht ein Vorwurf für die abenteuerlustige Phantasie des Mittelalters. Freilich mußte er sich eine fast possierliche Überchristlichung gefallen lassen, bevor er zum mittelalterlichen Volkshelden passend befunden wurde. Er ward seines Heidentums ohne weiteres entkleidet und mit allen möglichen christlichen Eigenschaften und Tugenden geschmückt, dergestalt, daß er als das Ideal eines christlichen Ritters erschien.

So nun faßte und behandelte ihn Juan Lorenzo Segura aus Astorga, der gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin sein Gedicht von Alexander dem Großen (Poema de Alejandro Magno) schrieb, welches das volksmäßige, kirchliche und abenteuerlich-ritterliche Element der spanischen Epik in sich vereinigte und so die nationale Romantik Spaniens zum erstenmal nach allen Richtungen hin vollständig darstellte. Das Gedicht ist in den langen vierzeiligen Versen geschrieben, deren sich auch Gonzalo de Berceo bediente, ein Metrum, dessen Namen Alexandriner die Litterarhistoriker gewöhnlich eben von dem Titel von Seguras Werk ableiten. Der Verfasser hat demselben noch zwei Briefe in Prosa beigegeben, welche er den Alexander an seine Mutter schreiben ließ und welche neben ihrem trefflichen Inhalt auch dadurch sehr merkwürdig sind, daß man in ihnen eines der ältesten Denkmale kastilischer Prosa vor sich hat. Von einem Rittergedichte wie die Alexandreis Seguras bis zum Ritterroman war es aber nur ein kleiner Schritt, der sozusagen von selbst erfolgen mußte, sowie sich die Schriftprosa mehr ausgebildet hatte und demnach ein geläufigeres und bequemeres Mittel der Unterhaltungslitteratur abgab als die metrisch gebundene Form. Diesen Schritt von der Ritterepopöe zum Ritterroman that, wie seit langem ziemlich allgemein angenommen wird, zuerst der Portugiese Vasco de Lobeira († 1325 oder 1403) als Verfasser des Stammvaters aller der zahllosen Ritterbücher des Mittelalters, des berühmten Amadis von Gallien (Amadis de Gaula), der nachmals unzählige Übersetzungen, Umarbeitungen und Fortsetzungen erfuhr.

Gegen die Annahme der portugiesischen Herkunft des Amadis hat L. Braunfels seinen kritischen Versuch über den Roman Amadis von Gallien (1876) gerichtet. Seine Untersuchung hatte zum Ergebnis die mit guten Gründen gestützte Aufstellung, daß „der Amadis den Portugiesen überhaupt nicht, hingegen den Spaniern allein, wenn auch nur in der Form angehört, in der er seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bekannt geworden."

Die älteste, jetzt noch bekannte Form gab dem Amadis in Spanien Garcia Ordoñez de Montalvo, der unter der Regierung Ferdinands und Isabellas lebte.**) Der Held dieses Buches, das Cervantes „el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto" nannte, ist Amadis, Sohn des Königs Perion von Frankreich und der Elisena, einer Tochter des Königs Gavinter von Bretagne; Hauptgegenstand des Romans die Erzählung und Verherrlichung der Liebesgeschichte des Amadis und der Oriana, einer Tochter des Königs Lisuart von England.

Deutsch erschien der Amadis zuerst unter folgendem Titel: „Des streitbaren Helden Amadis aus Frankreich sehr schöne Historien, darinnen fürnemlich gehandelt wird von seinem Ursprung, ritterlichen und ewig denkwürdigen Thaten, aus welchen sich alle Potentaten, Fürsten, Grafen, Freiherrn, Ritter und die vom Adel, auch alle diejenigen, welche von Jugend auf Kriegs- oder dergleichen Händeln nachgesetzt, gleich wie aus einem Spiegel sich zu erlustigen und zu erkündigen haben, wie man dem Turniren, Rennen mit Lanzen und anderen Wehren, durch Vorsichtigkeit beiwohnen soll; alles aus Französischer in unser allgemein Deutsche transferirt." Gedruckt zu Frankfurt am Main, 1583. Heutzutage ist dieser ungeheure Wälzer nur noch mit äußerster Anstrengung lesbar, wie ich aus Erfahrung sagen kann. Er dünstet Langeweile aus. Merkwürdig bleibt aber trotzdem das Buch als Spiegel der Sitten oder vielmehr Unsitten der Ritterzeit. Es wäre zu wünschen, daß die Leute, welche nicht müde werden, für die „gute, alte, fromme Zeit" zu schwärmen, diesen Urritterroman studierten. Sie würden dann erkennen, wie bodenlos roh und liederlich diese gute, alte, fromme Zeit gewesen ist. S. zum Exempel im Amadis, Fol. 2 und Fol. 51, die schandbaren Abenteuer der Prinzessin Elisena, der Darioleta und der Tochter des Grafen von Seeland.

Der durch den Amadis eröffneten Herrschaft der ritterlichen Romantik gingen jedoch der Zeit nach in der spanischen Litteratur Bestrebungen voran, die mit dem romantischen Geist wenig verwandt waren. Mit dem Geltendwerden der gelehrten Bildung machte sich nämlich, wie das so zu gehen pflegt, in der litterarischen Thätigkeit der Hang zur Reflexion bemerklich, aus welchem Didaktik, Allegorie und Satire naturgemäß entsprangen. Es herrschten im 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Kastilien drei Könige, welche sich um die Geisteskultur ihres Volkes höchst verdient machten. Ferdinand III. (1217—1252) empfahl zuerst den Gebrauch der Volkssprache, des Romance, bei öffentlichen und Privat-Verhandlungen und ließ das gotische Gesetzbuch (Lex Visigothorum) in die spanische Sprache übersetzen, wo es unter dem Titel des Fuero juzgo (Forum judicum) das älteste beglaubigte Denkmal der Prosa und jetzt noch geltendes Landrecht ist. Ferdinands Sohn, Alfonso X. (1252—1284), genannt der Weise (El Sabio), befahl förmlich den Gebrauch des Romance bei Geschäften aller Art und suchte als Herrscher wie als Gelehrter und Dichter Bildung und Litteratur auf jede Art zu fördern. Er reorganisierte die Universität Salamanka, machte seinen Hof zum Asyl der Gelehrten und Poeten, ließ unter seinen Augen eine allgemeine Chronik von Spanien (Corónica del rey Don Alfonso el Sabio) verfassen, mit welcher die spanische Geschichtschreibung rühmlich anhob, und veranstaltete eine Samm-

lung und Sichtung aller politischen und bürgerlichen in Spanien giltigen Gesetze. Diese Gesetzesammlung führt den Titel Las siete partidas, weil es in sieben Hauptteile zerfällt, und es ist ebenso merkwürdig in seiner Eigenschaft als Rechtsbuch, wie durch den Umstand, daß es für die syntaktische Gliederung der spanischen Sprache zuerst bestimmte Regeln aufgestellt hat. Zu Alfonsos X. Werken in Prosa gehören, außer den astronomischen Alfonsinischen Tafeln, eine allgemeine Weltgeschichte (La grande y general historia), nur noch fragmentarisch vorhanden, ferner eine Geschichte der Kreuzzüge (La gran conquista ultramar), endlich ein unter dem Titel Septenario gesammeltes Allerlei philosophisch-theologisch-astrologischer Gedanken. Als Poet verfaßte der vielseitige Fürst das Buch vom Schatze (Libro del tresor), in selbsterfundenen Chiffren geschrieben, ein rätselhaftes Opus, das angeblich den Stein der Weisen auffinden lehren soll; dann eine Anzahl geistlicher Gesänge (Cantigas) im galizischen Dialekt, und zuletzt das Buch der Klagen (Querellas), kastilisch und in versos de arte mayor geschrieben; leider aber sind diese elegischen Gedichte fast ganz verloren gegangen. Alfonsos Sohn, Sancho IV., war gleichfalls für die Litteratur thätig, und in noch höherem Grade der Enkel dieses Königs, Alfonso XI. (1324—1350), dem man eine in Redondilien verfaßte Chronik seiner Regierungszeit zuschreibt, von welcher jedoch nur ein Bruchstück übrig geblieben ist.

Anfang eines Manuskriptes der Geschichte der Kreuzzüge von König Alfonso X. Manuskript in Madrid.

Zur Zeit Alfonsos XI. lebte der Infant Juan Manuel (von 1273 oder 1280 bis 1347 oder 1348). Dieser Mann, als Feldherr berühmt und die hochwichtige Stelle eines Obergrenzhauptmanns (Adelantado mayor) bekleidend, fand mitten in dem Gewirre eines sehr bewegten Lebens Zeit und Stimmung genug, von der seit Alfonso X. in der spanischen Poesie rege gewordenen bidaktischen Tendenz ein ausgezeichnetes Zeugnis abzulegen. Er that es durch sein Buch Der Graf Lukanor (El conde Lucanor, deutsch von Eichendorff). Dieses Werk, für welches ich keine passendere Bezeichnung als die eines didaktischen Novellenbuches weiß, enthält 49 kleine Erzählungen, denen die moralische Nutzanwendung immer in etlichen Versen angehängt ist und die durch ein Gespräch zwischen dem Grafen Lukanor und seinem Ratgeber Patronius verbunden sind.

Eines der besten Kapitel dieser „Moral in Beispielen“ mag hier stehen. Es behandelt das auch heutzutage noch so kitzlige Problem der Zähmung einer eigensinnigen und

widerspenstigen Frau. Wie dasselbe zu lösen, zeigt Patronius dem Grafen durch folgende Erzählung von einem jungen maurischen Ehepaar. — „Als die Vermählung vor sich gegangen, brachte man die Braut in das Haus des Bräutigams, und wie es bei den Mauren Brauch ist, den Neuvermählten das Abendessen aufzutragen und sie dann bis zum folgenden Morgen sich selbst zu überlassen, so that man auch hier. Väter, Mütter und Verwandte von beiden Seiten waren aber in großer Besorgnis; denn sie fürchteten, am nächsten Morgen den Bräutigam übel zugerichtet oder gar tot zu finden. Als nun die Eheleute allein im Hause waren, setzten sie sich zu Tische, und bevor die Frau ein Wort hatte vorbringen können, sah der Mann umher und seine Dogge erblickend, rief er zornig: Hund, gieb uns Wasser zum Händewaschen! Und die Dogge that es nicht. Da fing der Herr an noch zorniger zu werden und sprach mit noch größerer Wut zu dem Tiere: Gieb uns Wasser zum Händewaschen! Und der Hund gehorchte abermals nicht. Da erhob sich der Mann ganz wütend, zog das Schwert, stürzte sich auf den Hund, hieb ihm Kopf und Beine ab und besudelte seine Kleider, den Tisch und das ganze Haus mit Blut. Und so wütend und blutbefleckt setzte er sich wieder, sah umher, erblickte die Hauskatze und befahl ihr, ihm Wasser auf die Hände zu gießen. Und als es die Katze nicht that, schrie er sie an: Was, du Verräterin und Treulose, hast du nicht gesehen, wie ich der Dogge that, weil sie meinem Befehle nicht gehorchte? Zögerst du noch einen Augenblick, so schwör' ich, daß ich dir thun werde, wie ich der Dogge that. Und da die Katze dennoch nicht folgsam war, stand er auf, ergriff sie bei den Pfoten, schmetterte sie an die Wand und hieb sie in Stücke. Und wiederum setzte er sich an den Tisch und sah sich allenthalben um. Und die Frau, die sein Treiben mitansah, glaubte, er wäre verrückt, und sprach kein Wort. Er aber bemerkte beim Umsehen sein Pferd und er hatte nur dies eine. Diesem nun rief er zornvoll zu, es solle ihm Wasser zum Händewaschen bringen, und das Pferd that es nicht. Da sprach er zu ihm: Wie, Don Pferd, Ihr meint wohl, da ich außer Euch kein Roß besitze, würde ich es Euch hingehen lassen, daß Ihr ungehorsam seid. Ich sag' Euch, daß ich Euch eben so schnell den Tod geben werde, wie den beiden andern, und daß es nichts lebendes in der Welt giebt, mit dem ich nicht, so es nicht thut, was ich will, ebenso verfahren werde. Das Pferd rührte sich nicht, und sein Herr ging zu ihm, hieb ihm den Kopf ab und riß es in Stücke. Und als die Frau sah, daß er sein Pferd getötet, obwohl er kein anderes besaß, erkannte sie, daß dies kein Scherz sei, und sie geriet in solche Angst, daß sie kaum mehr wußte, ob sie schon tot oder noch lebendig. Doch er, immer in Zorn, kehrte zum Tisch zurück, indem er schwur, daß, so er tausend Pferde besäße oder Männer oder Weiber, die seinen Befehlen nicht Folge leisteten, er sie samt und sonders töten würde. Dann, das blutige Schwert an den Gurt hängend, begann er sich wieder umzusehen, und wahrnehmend, daß sonst nichts lebendes mehr da wäre, blickte er seine Frau an und befahl ihr barsch, aufzustehen und ihm Waschwasser auf die Hände zu gießen. Und die Frau, die nichts anderes erwartete, als ebenfalls in Stücke gehauen zu werden, stand eilends auf und vollführte seinen Befehl. Da sagte er: Ach, wie froh bin ich, daß Ihr so thatet; denn sonst würde ich aus Ärger über diese Ungehorsamen Euch gethan haben wie ihnen. Darauf befahl er ihr, ihm zu essen zu geben, und sie that es, und er redete mit ihr in einem Tone, daß sie glaubte, ihr Kopf liege schon abgehauen an der Erde. Und sie sprach während der ganzen Nacht kein Wort, aber sie leistete, was er begehrte. Und nach einer Weile sagte er zu ihr: Der gehabte Verdruß ließ mich nicht schlafen, wacht daher, daß mich niemand zu frühe wecke, und bereitet mir ein gutes Frühstück. Und als es Tag geworden, kamen Väter und Mütter und Verwandte an die Thüre, und da sie niemand sprechen hörten, besorgten sie, der Bräutigam wäre tot oder verwundet. Und als sie durch die Thüre nur die Frau sahen, nicht aber den Mann, wurden sie in ihrer Besorgnis bestärkt. Aber als die Frau sie an der Thüre stehen sah, kam sie ängstlich herbei und flüsterte ihnen zu: Garstige, was beginnt ihr? Was untersteht ihr euch, hierherzukommen

und zu sprechen? Schweigt sogleich, denn sonst seid ihr, wie ich, alle des Todes. Und die andern verwunderten sich ob dieser Rede, und als sie erfuhren, was in dieser Nacht vorgegangen, priesen sie den jungen Mann sehr, weil er gewußt, was ihm zieme, und sein Haus so gut in Ordnung halte. Und von da ab war die junge Frau bescheiden und unterthänig und lebte sehr glücklich mit ihrem Manne und er mit ihr. Aber einige Tage später wollte es der Schwiegervater dem jungen Mann nachthun und tötete sein Pferd auf dieselbe Weise. Jedoch seine Frau sagte zu ihm: Wahrhaftig, Don Soundso, das habt Ihr zu spät angefangen; wir beide kennen uns schon.

Wenn du im Anfang nicht dich zeigest wie du bist,
Kannst du es später nicht, auch wo's dein Wille ist."

Mit weit mehr Dichterkraft ausgestattet, aber auch weit ausgelassener und skeptischer als der ehrenwerte Infant, erwies sich der wahrscheinlich zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geborene priesterliche Schalk Juan Ruiz, bekannter unter dem Namen des Erzpriesters von Hita (El arcipreste de Hita). Es ist viel von dem faustischen Witz und dem satirischen Hang der italienischen Novellisten in diesem Fabulisten und poetischen Erzähler, aber er ist origineller als jene. Er hat zwar auch geistliche Gesänge gedichtet, sein eigentlicher Gott war jedoch Don Amor, der ihn zu einem aus Erotik, Allegorie, Didaktik und Satire wunderlich gemischten, aber in seinen Einzel-

Faksimile aus einer Handschrift des Erzpriesters von Hita. Bibliothek in Toledo.

heiten ganz vortrefflichen und sehr kurzweiligen Gedicht (Poesías) begeistert hat. Der Glanzpunkt des Werkes ist die Schilderung des Krieges zwischen dem Herrn Karneval und der Dame Fasten (Guerra de Don Carnaval y de Doña Quaresma). Don Karneval hat zu Mitstreitern alles fette Geflügel, sowie Schinkenkeulen, Schöpsenviertel und dergleichen, Donna Quaresma hingegen alle Fische des Meeres und der Flüsse. Unglücklicherweise hat sich Don Karneval mit den Seinen im Essen und Trinken übernommen und ist zu früh in Schlaf gesunken. Die Hähne krähen zu spät zu den Waffen, als Donna Fasten mit ihrem Heere zum nächtlichen Überfall herbeirückt. Don Karneval wird besiegt und schmählich aus seinem Palast verjagt. Allein nach Verfluß von vierzig Tagen hat ihn die gehörig erfolgte Verdauung wieder kampffähig gemacht; er kommt zurück, fällt über Donna Fasten her, welche ihrerseits inzwischen durch Enthaltsamkeit ganz entkräftet worden, und schlägt sie in die Flucht. Das Ganze kommt einem wie ein Vorbild von Rabelais' tollem Wurstkrieg vor. Überhaupt ist der Erzpriester von Hita ein durchaus ebenbürtiger Vorläufer des großen französischen Satirikers, insbesondere auch darin, daß er satirische Seitenhiebe auf Pfaffheit und Papsttum anbringt, wo er kann, wie z. B. in der schönen Schilderung von der Macht des Geldes: „Gar viel vermag das Geld und sehr muß man es lieben. Den Albernsten wandelt

es zu einem Weisen, den Lahmen macht es laufen, den Stummen sprechen; selbst wer keine Hand hat, greift doch nach dem Gelde. Sei einer ein Einfaltspinsel und grober Lümmel, das Geld kann ihn zum Hidalgo und Gelehrten machen; je mehr er dessen hat, desto größer ist sein Verdienst. Wer kein Geld hat, ist nicht einmal sein eigener Herr. Das Geld ist Alkalde und hochgepriesener Richter, Ratsherr, durchtriebener Rabulist und Alguazil; es steht allen Ämtern zugleich vor. Hast du Geld, so hast du Trost, Vergnügen, Freude und die Gunst des Papstes. Du wirst das Heil gewinnen, kannst das Paradies kaufen; wo es viel Geld giebt, giebt es auch viel Segen. Am Hofe zu Rom, wo Seine Heiligkeit ist, sah ich alle dem Gelde viele Unterthänigkeit bezeigen; alle thaten ihm in feierlicher Weise große Ehre an, alle demütigten sich vor ihm als vor der Majestät. Überall, wo man es anwandte, sah ich Wunder geschehen; viele hatten den Tod verdient, es gab ihnen das Leben; andere waren ohne Schuld, es tötete sie auf der Stelle." Das Mitgeteilte ist in Betracht, daß ein Spanier, ein spanischer Priester, es schrieb, sehr charakteristisch und wird im Original noch weiter ausgeführt:

„Yo vi en corte de Roma, do es la Santidat,
Que todos al dinero fasen grand homilidat,
Grand honra le fasian con grand solenidat,
Todos á él se homillan como á la magestat.
Fasia muchos priores, obispos et abades,
Arzobispos, doctores, patriarcas, potestades,
A muchos clérigos nescios dábales dinidades,
Fasia de verdat mentiras et de mentiras verdades.
Fasia muchos clérigos é muchos ordenados,
Muchos monges é monjas, religiosos sagrados,
El dinero los daba por bien examinados.
A los pobres desian que non eran letrados."

Ein Nachfolger und Nachahmer des wackern Erzpriesters von Hita war Lopez de Ayala (1332—1407), der in seinem Reimwerk vom Palaste (Rimado del Palacio) didaktisch-satirische Spiegelbilder seiner Zeit sammelte. Ein sehr angesehener und dabei freimütiger Staatsmann und Krieger, war er auch vollkommen befähigt, die Geschichte seiner Zeit zu schreiben, was er in der Corónica de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II., Don Juan I., Don Enrique III. that. Der Stil dieses Geschichtewerkes verrät das Studium der römischen Historiker, deren Ayala einen, den Livius, auch übersetzte; dem Inhalt ist besonders die unbeirrbare Sicherheit nachzurühmen, womit die Wildheit des Mittelalters gezeichnet wird. Andere Chronisten dieser Periode waren Juan Nuñez de Villasan, Ruy Gonzalez de Clavijo und Juan de Alfaro.

Zweite Periode.

Unter der zweiten Periode der spanischen Litteratur begreift man gewöhnlich den Zeitraum von Juan II. bis auf Karl V., also von 1407 bis 1517. Als zwei Hauptmerkmale kommen demselben zu das Herrschendwerden der Nachahmung provençalischer Redekunst und des Troubadourwesens an den Höfen von Aragonien und Kastilien und dann der immer mächtiger hervortretende Einfluß der Altertumsstudien. Beide Elemente vereinigten sich gewissermaßen zu einer höfischen Gelehrsamkeit, deren Be-

strebungen zwar in ihrer Art ganz ehrenwert waren und zum Vorschritte der Kultur Spaniens wesentlich mitgewirkt haben, rücksichtlich ihres poetischen Wertes aber die Kraft und Frische der volksmäßigen Dichtung der früheren Periode bei weitem nicht erreichen. Indessen wurde die spanische Litteratur vor dem schlimmen Geschicke, völlig in höfischen Äußerlichkeiten aufzugehen, dadurch bewahrt, daß ihre eigentliche Seele, die nationale Romanzenpoesie, keineswegs erstorben war, sondern, wenn auch aus den Händen des Volkes in die Hände der Dichter von Beruf übergegangen, noch immer Beweise ihrer Unverwüstlichkeit ablegte, sei es auch nur durch die formale Verfeinerung, die ihre älteren Erzeugnisse in dieser Zeit erfuhren. Fast sämtliche Romanzen haben nämlich ihre jetzige Gestalt erst in der zweiten Periode der spanischen Poesie erhalten, was Zeugnis giebt von der Verehrung, womit auch die Kunstdichter diesen Schatz der echtnationalen Hervorbringung betrachteten.

König Juan I. von Aragonien wie König Juan II. von Kastilien sammelten einen dichterlichen Hof um sich. In der Umgebung des ersten, welcher nach dem Vorbilde derartiger Institute Südfrankreichs zu Barcelona ein Consistorio de la gaya ciencia einrichtete, herrschte mehr das heitere Formenspiel der provençalischen Dichtkunst, an dem Hofe des zweiten mehr die gelehrte, von dem Studium der Alten abhängige Richtung; beide Tendenzen spielten jedoch vielfach in einander und unterstützten sich gegenseitig, wie sich dieses schon in den litterarischen Bestrebungen eines der hervorragendsten Gründer und Wortführer dieser Litteraturperiode, des Enrique de Aragon, Marques de Villena (1384—1434), deutlich kundgiebt. Villena, ein merkwürdiger, vielseitiger Mann, auch Verfasser einer Vorschneidekunst (arte cisoria), wegen seiner alchemistischen und astrologischen Kenntnisse als Zauberer verschrieen, war einerseits bei Errichtung des eben erwähnten Dichterhofes zu Barcelona thätig und schrieb eine auf provençalischen Grundsätzen beruhende Poetik (Del arte de trobar), andererseits übersetzte er Ciceros Buch vom Redner und Vergils Äneis ins Kastilische. Außerdem wird ihm von einigen spanischen Litteratoren ein mythologisch-didaktisches Gedicht, Die Arbeiten des Herkules (Los trabajos de Hercules) zugeschrieben, was ihm aber andere absprechen. An den Namen des edlen Marques knüpfen sich auch die Anfänge des dem Kirchendienste entwachsenen Dramas in Spanien, indem er ein jetzt nicht mehr vorhandenes allegorisches Stück schrieb, welches 1414 zu Saragossa bei Gelegenheit der Krönung Juans II. aufgeführt wurde. In Villenas Fußstapfen trat, mäcenatisch und produktiv für die Litteratur thätig, sein Zögling und Freund, der berühmte Feldherr und Staatsmann Iñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana (1398—1458). Unter seinen Werken ist zunächst hervorzuheben der historisch-kritische Brief, welchen er an den Connetable von Portugal Don Pedro über den Ursprung der spanischen Poesie richtete (Letra sopre la origen de la poesia española, deutsch von Clarus, II. 61—70). Von seinen dichterischen Versuchen werden die größeren Stücke, worunter eine Elegie auf den Tod Villenas, dann eine Sammlung von hundert Sprichwörtern (Centiloquio), ferner die philosophische Diálogo de Bias contra Fortuna und endlich das didaktische Gedicht Der Günstlingsspiegel (Doctrinal de privados), gehören, an Frische und Reiz von den kleineren den Kriegs- und Liebeliedern, übertroffen. Aber sogar diese sind nicht völlig frei von steifer Gelehrsamkeit. Merkwürdig ist, daß sich in der Reihe der kleineren Gedichte auch Sonette vorfinden, welche italienische Form des Marques von Santillana

allem nach zuerst in Spanien einführte. Er hat auch ein Drama geschrieben, eine Art von Haupt- und Staatsaktion, welche den Titel Comedieta de Ponza führt und mit zu den ersten Lebenszeichen der außerkirchlichen Dramatik Spaniens gerechnet werden muß. Mendozas Freund Juan de Mena (1411—1456) gilt den Spaniern für den bedeutendsten Poeten seiner Zeit, und sein allegorisch-moralisches Gedicht El Laberinto ó las Trescientas in 300 achtzeiligen Coplas für das „anziehendste Denkmal der kastilianischen Poesie des 15. Jahrhunderts". In Wahrheit ist es nur eine frostige, gelehrt thuende Allegorie von dantesker Struktur. Von den übrigen Dichtern des johanneischen Zeitalters sind zu nennen: Fernan Perez de Guzman, Juan de Ixar, Gomez Manrique, Jorge Manrique, Rodriguez del Padron, Garcia Sanchez de Badajoz, Alonzo de la Torre, Alonzo de Cartagena, Alvar Garcia de Santa Maria, Diego de San Pedro, Pedro Diaz de Bledo, Diego Lopez Haro.

Von allen den bisher Genannten und von vielen andern, im Ganzen von 138 Dichtern, enthält das Allgemeine Liederbuch (Cancionero general, 1511) reichliche Proben. Hernando de Castillo hat dieses vortreffliche Sammelwerk veranstaltet, das „als ein Mausoleum zu betrachten ist, welches das angebrochene neue Zeitalter dem abscheidenden Mittelalter der kastilischen Poesie setzte." Die Werke der Dichter, die Alfons V. von Aragonien Hof zierten, sind hauptsächlich im Cancionero de Lope de Stuñiga gesammelt. Im Cancionero general, dessen Lyrik in die Rubriken Tanzlieder oder Balladen (Bayles), epigrammatische Liederchen (Canciones), Kehrreime (Villancicos), Glossen (Glosas), Witzspiele (Letrillas), Bauernlieder (Vilanellas) und Gassenhauer (Pasa-calles) zerfällt, finden sich außerdem einige Gedichte in dialogischer Form, welche mit zu den Anfängen des spanischen Dramas gerechnet werden können. So auch das Schäfergedicht Mingo Rebulgo aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in welchem der Schäfer Mingo Rebulgo auf die Fragen des Propheten Gil Arribato hin eine bitter-satirische Schilderung von dem Treiben am Hofe Heinrichs IV. von Kastilien entwirft.

Mit größerer Sicherheit und Schärfe trat jedoch das dramatische Element erst zur Zeit der „katholischen Majestäten" auf und zwar in den dialogisierten Eklogen des auch als Lyriker ausgezeichneten Juan de la Encina (1469—1534), den ein alter spanischer Autor einen Poeten von großer Anmut, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe nennt und von dem ein anderer seiner Landsleute sagt: „Wir besitzen drei Eklogen von ihm, die er selbst vor dem Admiral von Kastilien und der Herzogin von Infantado darstellte. Diese waren die ersten Komödien (Dramen), und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Komödie wurde in denselben Tagen, wo Kolon den Reichtum Indiens und die neue Welt entdeckte und der „große Feldherr" das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Komödie entdeckt, damit alle angespornt würden, gute heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie die Thaten so großer Männer dargestellt sähen." Natürlich muß man sich von Encinas Weihnachtsspielen, denn als solche wurden seine Schäferstücke aufgeführt, nur bescheidene Vorstellungen machen. Das geistliche Element war in ihnen das vorherrschende, und sie schlossen sich demnach noch ziemlich fest an die kirchlichen Mysterien und Mirakelspiele an, die auch in Spanien die Grundlage der modernen Schauspielkunst bildeten.

In ganz anderen Kreisen bewegt sich dagegen die Tragikomödie von der Cele-

stina (La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea). Dieses Werk, welches 1499 zuerst erschien, gehört zu den gefeiertsten Büchern der altspanischen Litteratur und wurde in viele fremde Sprachen übersetzt (in die deutsche unter dem Titel Hurenspiegel schon 1520, später von Bülow 1843). Das Buch ist durch und durch dramatisch, aber in der Form dennoch mehr eine dialogisierte Novelle als ein wirkliches Drama. Für die Aufführung war die Celestina wohl niemals bestimmt, schon um ihrer Länge (21 Akte) willen; allein sie hat durch ihre belebte und treue Sitten- und Charakterzeichnung, wie durch die Kraft und Geschmeidigkeit ihres Dialogs auf spätere Dramatiker unzweifelhaft sehr wohlthätig eingewirkt. Den Inhalt faßt der oben erwähnte Titel der ältesten deutschen Übersetzung ganz gut in ein Wort. Die Autorschaft des Werkes schrieben einige dem Juan de Mena, andere dem Rodrigo de Cota zu, mit größerer Sicherheit aber läßt sich dieselbe dem Fernando de Rojas zuwenden. Eine bestimmtere theatralische Gestalt erhielt das spanische Drama durch den portugiesischen Dichter Gil Vicente (1480—1536?), der in spanischer Sprache und in den kurzzeiligen Romanzenversen, welche die Grundform der Dramatik blieben, acht Stücke schrieb, von denen besonders die komischen (Farças) wertvoll sind.[146]) Es bleibt indessen ungewiß, ob diese Stücke je in Spanien aufgeführt wurden. Unter den Fortbildnern des spanischen Dramas bis zur Zeit, wo sich der große Cervantes desselben annahm, sind insbesondere Torres Naharro, Lope de Rueda (El infamador), Juan de la Cueva und Christoval de Virues (Semiramis, Cassandra) und Rey de Artinda (Amantes de Tornel) namhaft zu machen.

Von den Historikern oder, wenn man lieber will, von den Chronisten und Biographen dieser Periode haben ein rühmliches Andenken hinterlassen Gutierrez Diaz de Games (El victorial ó historia de Don Pedro Niño), Hernando del Pulgar (Los claros varones de Castilla y sus letras), Fernan Perez de Guzman (Generaciones y semblazas), der Verfasser der Chronik Alvaros de Luna (Crónica del Condestable Alvaro de Luna, Antonio de Castellanos?), Manuel Rodriguez de Sevilla (Crónica de España), der Principe Carlos de Viana (Crónica de los reyes de Navarra), Diego de Valera (Crónica de España), Diego Rodriguez de Almela (El Valerio de las historias escolásticas y de España) und Fernan Mexia (Nobiliario vero). Sittengeschichtlich bedeutsam ist der schlechter Weiber Wandel und Thun schildernde Corbacko des Erzpriesters Alfonso Martinez de Toledo.

Dritte Periode.

In ihrer dritten Periode, welche in die Regierungszeit Karls V. fiel, schwoll die Blütenknospe der spanischen Litteratur schon so mächtig und schön, daß sie die ganze Pracht, zu welcher sie in der vierten sich entfaltete, mit Gewißheit voraussehen ließ. Die Nation hatte ihre welthistorische Mission angetreten. Durch seinen König, der in Italien, in Deutschland, in den Niederlanden, in der alten und neuen Welt gebot, war Spanien der Mittelpunkt einer Macht, wie sie die alte und neue Geschichte noch nicht gesehen; denn selbst die Eroberungen der Römer schrumpfen zusammen vor dem unübersehbaren Ländergewinnst, welcher der spanischen Tapferkeit, der spanischen Gewaltthätigkeit und dem spanischen Glück in der westlichen Hemisphäre allein zufiel. Inneres Gedeihen und Ruhm nach außen beschwingten die Gemüter und drängten zu geistigen

Thaten, die denen des Krieges und der Politik ebenbürtig zur Seite gehen sollten. Zwar die Freiheit fehlte, allein die erhebende Erinnerung an die glorreichen, wenn auch unglücklichen Kämpfe, welche die „Communeros“ unter Anführung des Freiheitsmärtyrers Padilla († 1521) gegen den Despotismus Karls V. zu Gunsten der uralten nationalen Freiheiten durchgefochten, erlosch nicht so bald und hielt im Herzen des Spaniers fortwährend jenen männlichen Stolz und jenes Ehrgefühl wach, welche ihn jederzeit wenigstens vor sozialer Erniedrigung bewahrt haben, wenn sie auch politischen Servilismus und religiöse Brutalität nicht abzuwenden vermochten. Der blendende Glanz der Macht, welcher vom Throne Karls V. herab Spanien überstrahlte, war ganz geeignet, den Verlust innerer Unabhängigkeit ob äußeren Triumphen vergessen zu machen.

Der Gedanke, die herrschende Nation zu sein, ist ein gar so schmeichelhafter, und die Völker haben es sich von jeher gefallen lassen, daheim Knechte zu sein, sowie sie draußen die Herren spielen konnten. Was endlich die grausame kirchliche Tyrannei angeht, welche nach dem Fall der Morisken Spanien zum Tummelplatze ihrer Blutgier machte, so ist zu bemerken, daß sie dem Geistesleben des alten und echten Spaniers im Ganzen wenig hinderlich sein konnte, weil mit er allen Fibern fanatischer Katholik ist und es demnach nicht nur ganz in der Ordnung, sondern sehr verdienstlich finden mußte, wenn jeder Versuch, ja sogar der entfernteste Verdacht eines entfernten Versuches, das „alte Christentum“, d. h. die römisch-katholische Orthodoxie, zu beeinträchtigen, mit dem Flammentode bestraft wurde. Die höhere Wissenschaft, deren Seele die freie Forschung, war allerdings durch die Inquisition in Spanien unmöglich gemacht; allein den Aufschwung der poetischen Nationallitteratur hat sie eher gefördert als gehemmt, indem sie die erwählten Geister auf das Gebiet der Phantasie und Leidenschaft verwies und das des denkenden Verstandes vor ihnen absperrte.

Die gewaltige Veränderung, welche mit Spanien nach dem Falle von Granada vorging, als der Erbe des österreichischen Philipp und der Tochter Ferdinands und Isabellas den spanischen Thron bestieg, manifestierte sich auch in der Litteratur. Spanien trat aus seiner bisherigen Abgeschlossenheit politisch heraus, und alsbald wurde seine Litteratur äußerlich, d. h. sie ließ die Fremde auf sich wirken und richtete sich nach ausländischen Vorbildern. Ihre Repräsentanten eroberten der spanischen Poesie fremde Formen zu derselben Zeit, als Spaniens Feldhauptleute fremde Länder eroberten. Zugleich gewann die Poesie, als Kunst betrachtet, an Boden und Verbreitung, wozu die Buchdruckerkunst das Meiste beitrug. Die bisherige Kunstpoesie, wie die Bildung überhaupt, war in Spanien ausschließlicher Besitz höfisch-gelehrter Kreise gewesen; Gutenbergs Erfindung aber gab auch hier, wie überall, dem Gedanken unermüdliche Schwingen, von welchen getragen er sich zu allen Orten und zu allen Ständen Bahn brach. Vor der Zeit Karls V. war die politische Kraft Spaniens innerhalb der Landesgrenzen in Bekämpfung der Moriskos zusammengefaßt, und die Poesie hatte sich aufs innigste mit diesem Kampfe verwoben; sie hatte Großes auf beschränktem Boden vollbracht, nämlich die Schöpfung ihrer kostbaren Romanzen, die im Norden das Thal von Roncesval, im Süden Granada als Mittelpunkte besaßen; jetzt aber entfalteten die spanischen Heere ihre Banner in allen Ländern und ließen die spanischen Flotten ihre Flaggen an allen Küsten wehen, und siehe da, auch die spanische Poesie sah sich nach fremden Erwerbungen um. Allein in eben demselben Grade, in welchem sie an Reichtum und Vielseitigkeit gewann, büßte sie an Charakter ein. Die spanische Politik

blieb sich überall gleich, blieb nationalspanisch. Nicht so die Litteratur: sie wurde in dieser Periode eine nachahmende.

Hauptvorbild dieser Nachahmung ward und blieb, neben der Klassik des Altertums, die italienische Litteratur. Die politischen Ereignisse der Zeit hatten viele Spanier nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel geführt, wo sie die Schätze der italienischen Poesie kennen lernten und die Kenntnis und Bewunderung der Dichtungen Dantes, Petrarcas, Boccaccios und anderer mit in ihre Heimat zurücknahmen. Übersetzungen bahnten der Nachahmung derselben den Weg. Italienischer Stil und italienische Formen wurden herrschend und verdrängten die einheimischen Stoffe und Versmaße, jedoch nicht in solchem Grade, daß das Nationale nicht noch immer einiges Ansehen behalten hätte und von bedeutenden Dichtern, wie z. B. von dem Dichter volkstümlicher Liebeslieder und Romanzen, auch scharfer Satiren Christoval de Castillejo (1490—1556), gegen die Ausländerei verteidigt, ja sogar von Anhängern der neuen Schule selbst geschätzt worden wäre. Als Stifter dieser Schule, mit deren Thätigkeit die Spanier das klassische Zeitalter ihrer Litteratur eröffnen, ist Juan Boscan Almogaver anerkannt, dessen Leben in den Zeitraum von 1490—1540 fiel. Boscan schrieb seine Jugendgedichte noch im Stile der altspanischen Cancioneros, ließ aber denselben fallen, als er mit der italienischen Poesie bekannt geworden. Den Übergang zur Manier derselben machte er durch seine freie Übersetzung von Musäos Hero und Leander und dichtete dann petrarcaisch geformte Sonette und Canzonen, die jedoch von echt spanischer Glut der Empfindung erfüllt sind. Auch die Ottave rime führte er durch seine reizende lyrisch-epische Allegorie Das Reich der Liebe in Spanien ein, und daß er neben den Italienern auch die Alten, besonders den Horaz, studierte, beweisen seine poetischen Episteln. Seine gesammelten Werke erschienen zuerst 1543 und zwar in Lissabon (Las Obras de Boscan).

Boscan zunächst steht sein Freund Garcilaso (eigentlich Garcias Laso) de la Vega (1503—36), dessen außerordentlich zarten und anmutvollen Gedichten nicht anzusehen ist, daß er sein Leben meistens im Heerlager verbrachte und, im Feldzug von 1536 bei der Erstürmung eines Turmes unweit Marseille am Kopfe verwundet, den Tod eines tapferen Kriegers starb. Auch er dichtete anfangs im nationalen Liederstil, wurde aber bald durch Boscans Vorbild zur Annahme der italienischen Formen vermocht. In seinen Schäfergedichten (Eglogas), einer Gattung, welche er eigentlich in Spanien zuerst begründete, vermählt er die maßvolle Grazie der Alten mit der sinnigen Gefühlsromantik der Neueren, und ich wüßte kein Gedicht dieser Gattung zu nennen, welches sich an bezaubernder Lieblichkeit mit seiner ersten Ekloge („El dulce lamentar de los pastores“ ꝛc.) messen könnte.[147]) Die Anzahl seiner Werke ist nicht groß, aber alles, was er schrieb, Eklogen, Elegien, Canzonen, Sonette, Oden, Episteln, Lieder, ist so vortrefflich, daß sein Anspruch auf den Ehrennamen eines „Fürsten der spanischen Dichter“, welchen seine Zeitgenossen ihm gaben, wohlbegründet erscheint (Las Obras de Garcilaso de la Vega, Sevilla 1580).

Das von Garcilaso gegebene Beispiel pastoraler Poesie wurde zunächst durch zwei Portugiesen befolgt, Francisco de Saa de Miranda (geb. 1495) und Jorge de Montemayor (geb. um 1520, † 1561), welche ihre Schäferdichtungen in spanischer Sprache schrieben. Mirandas Eglogas erinnern durch ihre Kraft und Naivität an Theokrit; Montemayor aber dichtete den ersten, in alle Sprachen übersetzten

unzähligemale nachgeahmten, aber nie erreichten spanischen Schäferroman Diana (La Diana), in dessen anmutige Prosa, die besonders in der novellistischen Episode Abindarraez und Xarifa bewundernswert erscheint, eine Menge seelenvoller, Zärtlichkeit hauchender Gedichte eingeflochten ist, unter denen vor allen die Abschiedsscene zwischen Sireno und Diana und die Canzone, welche Dianas Klagen um den fernen Geliebten enthält, rühmend betont werden müssen.

Da in unseren Tagen die Schäferdichtung zu den Verschollenheiten gehört, so wird es nicht unzweckdienlich sein, zur Erläuterung von Montemayors Art und Weise eine der charakteristischen Stellen nach Hoffmanns Übersetzung (Bl. d. sp. P. 145) hierherzusetzen. Diese Stelle ist folgende:

„Von den Gebirgen Leons stieg der von seiner Diana vergessene Sireno herab, mit dem die Liebe, das Glück und die Zeit also hart verfahren, daß er von dem kleinsten Leiden, das in seinem unglücklichen Leben ihn betroffen, nichts geringeres als den Tod erwartete. Nicht mehr weinte der arme Hirt um den Schmerz, den die Trennung ihm verhieß, noch auch beunruhigte ihn die Besorgnis, vergessen zu werden: denn erfüllt sah er die Ahnungen seines Argwohns so sehr zu seinem Nachteil, daß kein härterer Schlag des Schicksals ihn weiter bedrohen konnte. Als nun der Hirt zu den grünen und fröhlichen Wiesen gelangte, die der volle Strom Ezla mit seinen Fluten bewässerte, da trat das große Glück wieder vor seine Seele, das er damals auf ihnen genossen, als er noch ganz so Herr seiner Freiheit war, wie er späterhin der unterthänig ward, die ihn ohne Ursach' in die Nacht ihres Vergessens begraben. Er gedachte der glücklichen Zeit, da er auf diesen Wiesen, an diesen lieblichen Borden seine Herde weidete, allein den Gewinn im Auge habend, der aus ihrer treuen Fuhrung ihm entsprang. In seinen Feierstunden hatte er seine Freude einzig an dem Wohlgeruch der goldenen Blumen, die der Lenz als die fröhlichen Vorboten des Sommers über die ganze Natur ausstreuet; auch nahm er wohl seine gar zierliche Laute zur Hand, die er in seiner Hirtentasche stets bei sich trug, oder auch eine Hirtenflöte, zu deren Ton er die süßen Verse dichtete, um derentwillen er von den Hirtinnen des ganzen Bezirkes gerühmt ward. Er war aufgewachsen auf der Flur, auf der Flur weidete er seine Herde, und so beschränkten sich denn seine Verse auch auf die Flur, bis die leidige Liebe ihn um seine Freiheit brachte, wie sie es mit denen zu thun pflegt, die sich am freiesten dünken. Jetzt kam der arme Sireno mit verweinten Augen, verändertem Gesicht und einem so an Leiden gewöhnten Herzen, daß er, hätte das Glück ihm eine Freude schenken wollen, ein anderes, neues Herz würde haben suchen müssen, um sie in sich aufzunehmen. Sein Gewand war von einem Tuche, das so rauh wie sein Geschick. In der Hand trug er einen Schäferstab, am linken Arm herab hing ihm eine Hirtentasche. Er lehnte sich an den Stamm einer Buche, fing an, seine Augen am schönen Borde hinschweifen zu lassen, bis daß er mit ihnen an die Stelle kam, wo er zuerst die Schönheit, den Reiz und das sittige Wesen der Schäferin Diana erblickte, in welcher die Natur die vielfach verteilten Vollkommenheiten vereinigte. Was sein Herz empfand, das ermesse, wer jemals in trübe Erinnerungen sich verlor. Nicht vermochte der unglückliche Hirt die Thränen zurückzuhalten, noch die Seufzer zu unterdrücken, die seinem Herzen entschlüpften, und die Augen gen Himmel gerichtet, brach der Betrübte also in Worte aus: Ach, mein Gedächtnis! Feind meiner Ruhe! würdest du nicht besser beschäftigt sein, wenn du mich die gegenwärtigen Leiden vergessen ließest, als daß du mir vergangene Freuden vor Augen stellest? Was sagst du mir, Gedächtnis? Daß ich meine Geliebte Diana auf dieser Aue sah? Daß ich auf ihr zu fühlen anfing, was ich nie aufhören werde zu beweinen? Daß sie an dieser klaren, mit hohen und grünen Erlen eingefaßten Quelle unter tausend Thränen mir oftmals schwur, daß nichts im Leben, weder der Wille ihrer Eltern, noch die Überredung der Brüder, noch das dringende Bitten der Verwandten,

sie in ihrem Entschlusse wankend machen solle? Und daß, wenn sie dies beteuerte, in ihren schönen Augen Thränen glänzten, gleich den orientalischen Perlen, die Zeugen dessen zu sein schienen, was sie im Herzen zurückbehielt, sie unter dem Bedrohen, mich für einen Mann von geringer Einsicht zu halten, mir befahl zu glauben, was sie so vielmal mir versprach? Doch halt ein wenig, mein Gedächtnis! Nun, da du mir die Ursachen meines Unglücks vorgeführt — denn das waren sie, indem das Glück, dessen ich damals genoß, der Keim des Unglücks ward, das ich erdulde — so vergiß auch nicht, zur Linderung dieses Leides mir die Drangsale, die Unruhe, die Furcht, die Zweifel, die Eifersucht, den Argwohn, das Mißtrauen einzeln vor Augen zu stellen, die, selbst im günstigsten Verhältnisse, den wahrhaft Liebenden nicht verlassen. Ach, Gedächtnis! Gedächtnis, Störer meiner Ruhe! wie bestimmt kannst du mir erwidern, daß das größte in diesen Betrachtungen erwähnte Leiden sehr unbedeutend war im Vergleich mit der Freude, die mir dafür zu teil ward. Du mein Gedächtnis hast wohl recht, und das Schlimmste ist, daß dies Recht so groß ist! — Und hiemit zog er aus seinem Busen ein Papier hervor, worin er einige Schnüre grüner Seide und Haare — und was für Haare! — eingeschlagen hatte, legte sie auf den grünen Rasen hin, zog, unter vielen Thränen, seine Laute hervor, nicht mehr so zierlich gehalten wie damals, als Diana ihn begünstigte, und stimmte folgendes Lied an:

„Locke, welchen Wechsel sehen
Mußt' ich, ach, seit ich dich sah!
Und wie übel seh' ich da
Noch die Hoffnungsfarbe stehen!
Freudig durft' ich mir's bekennen —
War ich gleich von Furcht nicht frei!
Daß kein Hirt so würdig sei,
Dich, o Locke, sein zu nennen.

Ach, wie oft, o Locke! schielte
Sonst Diana hin nach mir,
Wenn getändelt ich mit dir,
Dich geküßt und mit dir spielte!
Und wie ihre Thränen flossen
— Ach, die falschen Thränen! — dort
Sprach im Scherz ich wohl ein Wort,
Das ihr Argwohn eingegossen!

Daß ich traute dem Versprechen,
Das in jenen Augen lag,
Die mein Herz durchbohrten! sag,
Gold'ne Locke, war's Verbrechen?
Sahst du nicht, wie sie mir dorten
Tausend Thränen weinte vor,
Bis ich einen Eid ihr schwor,
Glauben schenk' ich ihren Worten?

Sah man bei so hohen Reizen
Jemals solchen Wankelmut?
Und der reinsten Liebesglut
Je das Glück so böslich geizen?
Ja in ihrem Namen schämen
Mußt du, Locke, dich vor mir,
Mich, den Treugeblieb'nen, hier
So verlassen wahrzunehmen.

Hier am Strom sah ich sie sitzen!
In den leichten Sand hinein
„Lieber tot, als untreu sein!"
Schrieb sie mit den Fingerspitzen.
Bittern Spott heißt das getrieben,
Amor! Auf die Schwüre bau'n
Eines Weibes mußt' ich, trau'n
Worten, in den Sand geschrieben."

Gaspar Gil Polo, dessen Geburt in die Mitte des 16. Jahrhunderts fiel, ergänzte und beschloß das Werk in Montemayors Geist und Form, indem er 1564 seine Verliebte Diana (La Diana enamorada) erscheinen ließ. Beide Bücher bezeichnet Cervantes als die besten ihrer Art, und bekanntlich war der Verfasser des Don Quijote eben kein nachsichtiger Kritiker.

Ein vielseitigeres, männlicheres und selbständigeres Streben als die bisher ge-

nannten klassischen Lyriker und Idylliker Spaniens legte Diego Hurtado de Mendoza an den Tag. Dieser berühmte Kriegs-, Staats- und Lebemann, der 1503 zu Granada geboren wurde und 1575 zu Valladolid starb, gehört zu jenen hervorragenden Geistern, welche das bewegteste Geschäftsleben mit litterarischer Thätigkeit zu vereinigen wissen und hier wie dort Treffliches leisten, ohne dadurch im fröhlichen Genießen der Lebensfreuden behindert zu werden. Hatte doch der Feldherr, Diplomat und Schriftsteller noch in seinem sechzigsten Jahre Feuer und Kraft genug, einen Nebenbuhler in der Liebe, welcher ihm mit dem Dolch zu Leibe ging, ohne weiteres zum Fenster hinauszuwerfen, was ihm Ungnade und Verbannung von seiten Philipps II. zuzog. In seinen metrischen Arbeiten huldigte er teils dem alten Nationalstil, indem er Redondillas, Villancicos und Letrillas dichtete, teils den Grundsätzen der italienischen Schule. Unter seinen in letzterem Stil gedichteten Sachen zeichnen sich die Episteln (von ihm einfach Cartas, Briefe, betitelt) in Terzinen aus. Er war der erste, der die Form der didaktischen, mit horazischer Phisophie getränkten Epistel in Spanien handhabte, und seine Epistel an Boscan („El no maravillarse hombre de nada“ u. s. w.) ist noch jetzt ein unübertroffenes Muster- und Meisterstück dieser Gattung.

Hurtado de Mendoza. Nach dem Stiche von Navio.

Man thut dem spanischen Dichter ein Unrecht an, wenn man diese treffliche Dichtung nur so obenhin als eine Nachahmung der berühmten horazischen Epistel „Nil admirari“ bezeichnet. Die Eingangsverse derselben haben dem Mendoza allerdings vorgeschwebt, allein wie selbständig er in seiner Epistel vorging, können schon die folgenden schönen Stellen zeigen, zu denen man das Vorbild oder auch nur die Anregung im Briefe des römischen Poeten vergeblich suchen würde:

„Wie soll man nehmen, wie soll man verstehen
Die hohen Dinge, mit was für Gebärden
Hinwiederum auf die geringern sehen?

Als bloße Pilger leben wir auf Erden
Und ist uns gleich ein Rätsel jene Welt,
Denk' ich, daß wir doch für sie passen werden ...

Ob jemand hoffe, zweifle, fürchte, leide,
Es läuft auf eins hinaus: man muß sich schicken
Auf gleiche Weis' in Trübsal wie in Freude ...

Da wir, Señor Boscan, doch müssen ziehen
All' miteinander hin auf einem Wege,
So mag, wer kann, sich um das Leben mühen!“

Aber bedeutender noch als durch seine Verse wurde er für die spanische Litteratur durch seine Prosa, die er in seiner Jugend als Romandichter, im Alter als Geschichtschreiber mustergültig zu machen wußte. Als Student zu Salamanka schrieb er den weltbekannten Lazarillo (Lazarillo de Tormes), womit er die Gattung des echtspanischen Schelmenromans (Estilo picaresco, von pícaro, Schelm) schuf, welche der Herrschaft der Ritter- und Schäferromane ein Ende machte. Das Buch ist durchweg ein wahrer Schatz durch seine feine Menschenkenntnis, seine prickelnde Satire und seine mit köstlicher Laune entworfene Sittenmalerei; aber die anziehendste Anatomie des Menschenherzens entfaltet der Verfasser meines Bedünkens in der Schilderung des Vagabundenlebens, welches der kleine Lazarillo in Gesellschaft des bösen blinden Bettlers führt, und den kastilischen Nationalstolz, der oft zum Bettelstolz ausartet, hat er besonders prächtig gezeichnet in dem Kapitel, wo Lazarillo als Lakai sich sieben Bürgerfrauen zugleich verdingt; „denn die Frau des Bäckers, des Schuhmachers, des Schneiders, des Maurers u. s. w. würde sich schämen, über die Straße und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, den Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte, und da keine imstande ist, allein ihn zu bezahlen, so richten sie sich so ein, daß er nach einander den Dienst bei jeder verrichten kann." Leider vollendete Mendoza seinen Roman nicht und der zweite Teil, welchen Enrique de Luna hinzufügte, ist des ersten nicht würdig.

Dagegen fand Mendoza als Schöpfer des pikaresken Romans einen ebenbürtigen Nachfolger in Mateo Aleman, der unter Philipp II. lebte und den Guzman von Alfarache (La vida del Pícaro Guzman de Alfarache) schrieb, welcher gleichfalls die Runde durch Europa machte. Unbedeutender ist Francisco de Ubedas Gaunerin Justina (La Pícara Justina). Wie Mendoza durch seinen Lazarillo, der von dem nachahmenden Charakter dieser Litteraturperiode eine so bedeutsame Ausnahme macht, die volksmäßige und nationale Romandichtung eröffnete, so steht er auch an der Spitze der eigentlichen Historiker seines Landes vermöge seiner Geschichte des Krieges gegen die aufständischen Mauren (Guerra de Granada hecha por el Rey de España Don Felipe II. contra los Moriscos de aquel reino sus rebeldes). Mendoza kommt seinen Mustern im historischen Stile, Sallust und Tacitus, oft nahe, und außerdem thut sich sein Werk durch den edlen Freimut hervor, womit er die Gründe darlegt, welche die Morisken infolge der gehässigen Glaubenswut und Grausamkeit Philipps II. im Jahr 1568 zur Empörung zwangen. „Die Inquisition," sagt er, „begann sie mehr und mehr zu peinigen; der König befahl ihnen, der maurischen Sprache zu entsagen und mit ihr allem Verkehr und jeder Gemeinschaft unter einander; er nahm ihnen alle ihre Negersklaven, die sie mit so viel Zärtlichkeit aufzogen, als ob es ihre eigenen Kinder wären; er zwang sie, ihre arabischen Kleider abzulegen, auf deren Ankauf sie ein beträchtliches Geld verwandt hatten; er nötigte sie, sich mit großen Kosten durchweg kastilisch zu kleiden; er zwang die Frauen, das Gesicht unverschleiert zu tragen, und ließ alle Häuser öffnen, die man gewohnt war, verschlossen zu halten, und die eine wie die andere Verfügung schien diesem zur Eifersucht geneigten Volke eine unerträgliche Gewaltthätigkeit; man kündigte auch an, daß er ihnen ihre Kinder wegnehmen wollte, um sie in Kastilien erziehen zu lassen; man untersagte ihnen den Gebrauch der Bäder, worin zugleich ihre Reinlichkeit und ihr Vergnügen bestand, und schon früher hatte man ihnen Musik, Gesang, Feste, alle gewohnten Erholungen, alle fröhlichen Zu-

sammenkünfte untersagt.“ Mendoza zeigt uns auch, was für Diener der „Religion der Liebe“ Philipp II. zu Ratgebern hatte. Als der König nämlich den Pater Orabici fragte, welches Betragen er gegen die Mauren inhalten solle, entgegnete der Befragte: „Je mehr man von diesen Feinden vernichtet, desto weniger bleiben übrig.“

An die großen Lyriker des Zeitalters Karls V. reihen sich außer Francisco de Aldana († 1578), genannt der „Göttliche“ wegen der hinreißenden Schönheit seiner Sprache und des Adels seiner Gesinnung, noch an Louis Ponce de Leon (1527—1591) und Hernando de Herrēra († 1597). Beide sind als klassisch anerkannt, beide vornehmlich als Odendichter berühmt. Ponce de Leon erstrebte in seinen Oden — unter welchen Das Leben im Himmel (Alma region luciente), Die Wahrsagung des Stromgottes Tajo (Folgaba el rey Rodrigo), Des Weisen Glück (Qué descansada vida), Der Töne Zauber (El ayre se serena), Der gestirnte Himmel (Guando contemplo el cielo) und Der Ruhehafen (O ya seguro puerto) die gefeiertsten sind — antike Einfachheit der Form, die dem würdevollen und sittlich ernsten Gedankengange des Inhalts sehr gut ansteht.

Das harte Geschick dieses Dichters, welcher ohne Frage zu den bedeutendsten Lyrikern seines Landes zählt, liefert einen erschreckenden Beweis, von welchen Hindernissen und Gefahren geistiges Streben in Spanien umgeben war. Der edle und wahrhaft fromme Leon, dessen herrliche Oden mit zu dem Bleibendsten gehören, was der spanische Genius hervorgebracht hat, wurde fünf Jahre lang in den Kerkern der Inquisition gequält und mißhandelt, weil er — unglaublich, aber wahr! — das Hohelied ins Kastilische übersetzt hatte und zwar nur zum Privatgebrauch eines Freundes. (Vgl. Wilkins: Fray Luis de Leon [1866] und Reusch: L. de Leon und die span. Inquisition [1873]).

Herreras Oden atmen in italienischer Kanzonenform die erhabene und ungestüme Beredsamkeit der hebräischen Propheten. So seine Hymne auf den Sieg von Lepanto und seine Hymne auf Ferdinand den Heiligen; sanfter ist seine elegische Ode auf den Tod des Königs Sebastian von Portugal und lieblich seine berühmte Kanzone an den Schlaf (Soave sueño, tu que en tarde vuelo etc.). Auch als Geschichtschreiber (Relacion de la guerra di Chipre y sucesos de la batala naval de Lepanto) und als Biograph (Vida y muerte de Tomas Moro) war Herrera thätig. Nach ihm sind von Lyrikern und Idyllikern aus dieser Periode noch zu nennen Hernando de Acuna, Pedro de Padilla, Gutierrez de Cetina, Alonzo de Fuentes, Sebastian Velez de Guevara, Luis Barahona de Soto und Vicente de Espinel, dessen Hauptverdienst jedoch nicht auf seinen Gedichten, sondern vielmehr auf seinem komischen Roman Markos de Obregon (Relaciones de la vida del Escudero M. d. O. 1618) beruht, welcher auch in Deutschland bekannt geworden ist.

Eifrige und vielfache Pflege fand in dieser Zeit das Epos in Spanien, allein in dieser Gattung traten die Nachteile der Nachahmung ausländischer Muster recht deutlich zu Tage. Die Elemente zu einer echten Epik waren den Spaniern in ihren Romanzen und in dem alten Gedichte vom Cid gegeben. Aus diesen Elementen hätte sich die höhere nationale Heldendichtung organisch entwickeln können; allein es fehlte zur rechten Zeit an einem Genius, der die Mission dieser Entwickelung vollführt hätte, und als später reiche Talente auftauchten, war die Manier der italienischen Schule schon so herrschend geworden, daß man nur daran dachte, die Epik der Italiener nachzubilden, wobei man jedoch dem historischen Stoffe vor dem romantischen den Vorzug gab, ja

denselben mit solcher Vorliebe aus der Gegenwart nahm, daß eine ganze Reihe von Caroleas d. h. von epischen Gedichten entstand, welche Karl V. zum Helden hatten, und eine andere Reihe, in der die damaligen Kriegs- und Seezüge der Spanier gefeiert wurden. Bedenkt man, daß die echte Epik in der Kindheitgeschichte der Völker, in der Sage, wurzelt, so wird man sich über den im ganzen und im Vergleich mit anderen Gattungen ihrer Poesie unverhältnismäßig geringen dichterischen Gehalt der Kunstepopöe der Spanier nicht wundern. Aber auch da, wo diese Epik zu altnationalen Stoffen griff, leistete sie nichts bedeutendes, weil ihr der Zusammenhang mit der volksmäßigen Heldendichtung früherer Zeit, d. h. mit der Romanzenpoesie, fehlte und sie alles über die italienischen Leiste spannte.

Die unter ihren Landsleuten bekannteren Epiker dieser Periode sind: Luis Zapata (Carlos famoso, 1566), Geronymo de Urrea (Carlos victorioso), Luis de Gibraleon (Historia Parthenopea), Diego Ximenez de Aollon (El Cid Ruy Diaz de Bivar), Hipolito Sanz (La Maltea), Juan Rufo (La Austriada), Alonza Lopez (El Pelayo), Lorenzo de Zamora (La Saguntina), Christoval de Virues, der Vorgänger des Cervantes und Lope im Drama (El Monserrate), Gabriel Laso de la Vega (La Mexicana), Martin del Barco de Centenero (Argentina), Juan de la Cueva (La Conquista de Betica), José de Valdivieſſo (Sagrario de Toledo), Gaspar de Aquilar (Expulsion de los Moriscos), die gefeierte Dichterin Bernarda Ferreyra de la Cerba (España libertada) und Bernardo de Valbuena (El Bernardo). Der universelle Lope de Vega kann als epischer Dichter (Dragontea, La Gerusalem conquistada, La Hermosura de Angelica) ebenfalls unter die Poeten dieses Zeitraums eingereiht werden — er hat auch ein komisches Epos (La Gatomachia, der Katzenkrieg, geschrieben — ferner José de Villaviciosa (La Mosquea, komische Epopöe), endlich Alonzo de Ercilla y Zúñiga (La Araucana, 1590, metrisch verdeutscht von Winterling 1831.)

PRIMERA
SEGVNDA, Y TER
CERA PARTES DE LA
Araucana de don Alonso de Ercilla y cu
niga, Cauallero dela orden de Santiago
gentil hombre dela camara de la
Mageſtad del Empe-
rador.
DIRIGIDAS AL REY
don Felippe nueſtro Señor.

Con licécia del ordinario en Barcalona
en caſa Sebaſtiã de Cormellas
al Call. Año. 1592.
Eſta conforme el original.

Genaue Nachbildung des Titelblattes der Araucana, einer der ersten alle drei Teile enthaltenden Ausgabe vom Jahre 1592.

Rufos Austriade, Virues' Monserrate und Ercillas Araucana bezeichnet Cervantes als die trefflichsten Werke, welche in kastilischer Sprache im heroischen Versmaße geschrieben worden sind. Jenseits der Grenzen Spaniens ist von allen epischen Gedichten dieses Landes die Araucana von Ercilla (1533—1595) am bekanntesten geworden. In Achtzeilern geschrieben und in 37 Gesänge eingeteilt, schildert dieses Gedicht die Kämpfe der eroberungslustigen Spanier mit den tapferen Indianern von Arauco, einer gebirgigen Landschaft in Chile. Ercilla hat selbst mitgelebt und mitgefochten, was er erzählt, und weil er sich mehr dem Zeugnisse seiner Augen, als dem Walten seiner Phantasie hingab, so ist sein Gedicht mehr ein historisches Referat, denn eine Epopöe. Die Zuthaten hergebrachter Motive und Gestalten romantischer Heldendichtung, wie Magier, Zaubergärten und dergl. m., erscheinen in der Araucana völlig unwesentlich und willkürlich, die Hauptsache bleibt die mit poetischem Schmuck angethane Geschichtserzählung, welche Ercilla gleich anfangs im bewußten Gegensatze zu Ariosto, dessen phantastisches Ritterepos in Spanien sehr populär geworden, als seinen Zweck hinstellt. Ariosto beginnt seinen Orlando mit den Worten: „Damen, Ritter, Waffen, Liebesabenteuer und Galanterie will ich singen" — Ercilla dagegen sagt in der ersten Stanze der Araucana: „Nicht Damen sing' ich, nicht Liebe, noch verliebter Ritter Artigkeiten, nicht den Tribut feuriger Leidenschaft, nicht Huldigungen, Feste und Liebesgekose, sondern den Mut, die Thaten und Wagnisse jener tapferen Spanier, die mittels des Schwertes dem trotzigen Nacken Araucos das harte Joch auflegten." Diesem Pragmatismus zufolge mußte denn auch die Darstellung dessen, was er als Augenzeuge berichtet, dem Dichter am besten gelingen: die Darstellung der wilden Hochherzigkeit, des stoischen Heroismus der Araucaner gegenüber der eisernen, in glühendem Fanatismus gestählten Energie der Spanier. Der Hauptfehler des Gedichtes besteht in der gänzlichen Abwesenheit der Lokalfarben. Man merkt es der Araucana gar nicht an, daß sie in dem wundersamen Klima der Tropen entstanden ist; sie ermangelt der Individualisierung der fremdartigen Natur wie der fremdartigen Menschen. Nichts tritt eigentümlich hervor, und ganz hölzern erscheint es, wenn der Dichter die Indianer von Arauco mit der Grandezza spanischer Granden und mit der Courtoisie der Ritter von Artus' Tafelrunde sprechen und handeln läßt. Aber wahrhaft liebenswürdig wird Ercilla, wenn sich ihm das Gefühl aufdrängt, daß der Eroberungs- und Golddurst seiner Landsleute eine Welt der Unschuld und des Glückes zerstört und ein harmloses und sittenreines Volk verdorben habe. An mehreren Stellen leiht er diesem Gefühle Worte, mit besonders schöner Offenheit jedoch im 36. Gesang.

„Die ungeschminkte Lieb' und Freundlichkeit,
Mit der dies Volk sich gegen uns benommen,
Gab uns die volle Sicherheit,
Daß schnöder Geiz noch nicht dahin gekommen!
Noch hatt' nicht List, Raub, Ungerechtigkeit,
Wodurch so mancher Krieg entglommen,
Den Lauf nach jenem Land gerichtet
Und das Naturgesetz verdränget und vernichtet!

Doch wir zerstörten, was wir Schönes hier
In diesem Land der Unschuld angetroffen,
Und ließen bald unedler Habbegier
Die Zügel schießen und den Zutritt offen.
Als Zucht und Sitte so nach kurzem Zeitverlauf
Von jener Flur verscheucht, pflanzt dorten
Die Habsucht ihre Fahnen auf
Und wuchert üppiger als an andern Orten."

Die Geschichtschreibung dieser Periode wandelte mit großer Ehrenhaftigkeit den von Mendoza eröffneten Pfad. Louis de Avila y Zúñiga (geb. um 1490) beschrieb die Feldzüge Karls V. gegen die deutschen Protestanten und gegen die Barbaresken, Florian de

Ocampo (1501—76) erzählte die Urgeschichte Spaniens (Corónica general de Espana), und in seine Fußstapfen traten Ambrosio de Morales und Gonzalo Argote de Molina. Geronymo Zurita (1512—80) entwickelte in seinen Anales de la corona de Aragon umsichtigen und tiefen Forschergeist. Bartolomeo Leonardo de Argensola setzte diese Annalen fort und schrieb eine Geschichte der Eroberung der moluckischen Inseln (Historia de la conquista de las Molucas). Auf den Zusammenhang der Geschichte Portugals mit der von Spanien nahmen insbesondere Estevan de Garibay und Juan de Sylva, Graf von Portalegre, Rücksicht. Carlos Coloma, Marques de Espinar, schrieb die Geschichte der Kriege in den Niederlanden 1588 bis 1599, in denen er als General und Diplomat selber eine Rolle gespielt hatte, Francisco de Moncaba, Graf von Osona, die Geschichte der Expedition der katalonischen und aragonischen Ritter gegen die Türken und Griechen (Expedicion de los Catalones y Aragoneses contra Turcos y Griegos). Die Aufgabe einer allgemeinen Geschichte Spaniens suchte der aufgeklärte, berühmte Jesuit Juan Mariana (1537—1623) zu lösen durch sein für den damaligen Stand der Historik treffliches, zuerst lateinisch geschriebenes, dann in spanischer Sprache umgearbeitetes Werk Historia general de España. Juan de Ferreras und Masdeu folgten ihm, der letztere ausgezeichnet durch kritische Schärfe. Antonio de Herrera gab eine Beschreibung der westindischen Inseln und eine Geschichte ihrer Eroberung heraus.

Sehr wichtig für die Geschichte der transatlantischen Eroberungen der Spanier sind auch die Berichte Franciscos de Xerez über die Unternehmungen Pizarros (Historia de la conquista del Peru, deutsch von Külb). Xerez begleitete den Pizarro auf seinem abenteuerlichen Zuge, und seine Erzählung vom Verlauf und Resultat desselben wurde später durch Augustin de Zarate vervollständigt. Ein anderer der kühnen Conquistadoren, der Hauptmann Bernal Diaz del Castillo, beschrieb mit der treuherzigen Unbefangenheit eines alten Soldaten und der Ausführlichkeit eines in den Erinnerungen seiner thatkräftigen Jugend sich gefallenden Augenzeugen die Eroberung Mexikos durch Cortez (Historia verdadera de la conquista de la nueva España, deutsch von Rehfues). Seinem Werke, einem der anziehendsten Bücher der spanischen Literatur, traten später die Arbeiten Gomaras, Torquemadas und Clavigeros ergänzend und berichtigend zur Seite, im historischen Kunststil aber wurde Cortez' großes Unternehmen erzählt durch Antonio de Solis (1610—1686, Historia de la conquista de México, deutsch von Förster), welcher seiner Lebenszeit nach der folgenden Periode angehört. Solis, von dem ein neuerer Spanier sagt, daß niemand, der die spanische Sprache kennt, sein Buch lesen könne, ohne ein unbeschreibliches Vergnügen zu empfinden, und Francisco Manuel Melo, dessen Thätigkeit (Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña en tiempo Felipe IV.) ebenfalls ins 17. Jahrhundert fällt, beschließen die Reihe der älteren großen Historiker Spaniens.

Vierte Periode.

Die vierte Periode der spanischen Litteratur, vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reichend, ist das goldene Zeitalter derselben. Die Nation gab sich jetzt dem Genusse dessen hin, was sie unter Karl V. erobert hatte. Allerdings war die Regierung Philipps II., dieses finsteren Despoten, der die letzten Reste bürger-

licher Freiheit vernichtete, der den kirchlichen Fanatismus seiner politischen Tyrannei zur Unterlage gab und die Gräßlichkeiten der Autos de Fé zugleich als einen Gottesdienst und als eine Ergötzung betrachtete, nur der Anfang vom Ende; allerdings mußte Spanien so, wie er es gemacht, unter seinen entnervten Nachfolgern mit Notwendigkeit dem Verderben anheimfallen; allein dieses Verderben stand noch zu ferne oder erfolgte wenigstens zu langsam, um die geistige Energie jetzt schon niederdrücken zu können. „Wie sehr auch," sagt Schack (II, 11) „eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbefleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges. Die verkehrtesten Maßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mächtigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern.

So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den nahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände: noch war der edle kastilische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volkes in ihm nicht erloschen, und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht notwendig an die Zeit des größten materiellen Wohles gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben oder als Nachblüte auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Konflikt mit dem äußeren Druck nur gestählt und zu höherem Schwung gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Litteratur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maßstab abgiebt, um deren höhere oder geringere Blüte zu beurteilen, so muß der Zeitraum von den letzten Dezennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Litteratur, vor allem der Poesie."

Diese hatte in den Romanzencyklen ihre epische Blüte erlebt, durch Boscan, Garcilaso und deren Mitstrebende ihre lyrische Kunstform erhalten; jetzt kam das Drama an die Reihe, und so sehen wir die Dichtkunst in Spanien einen ebenso naturgemäßen Entwickelungsgang befolgen, wie sie ihn vormals in Hellas befolgt hatte. Die Glanzhöhe der dramatischen Kunst trifft in der Geschichte der Völker meistens mit einem gewissen behaglichen Genießen kurz zuvor errungener politischer Größe zusammen. In Hellas nahm das Drama seinen Aufschwung in der Fülle des Ruhmes und der Wohlfahrt, welche durch die Perserkriege erworben worden, in Spanien zur Zeit, als die Nation nach einem Jahrhundert voll gewaltiger Kämpfe und glorreicher Erfolge jetzt wieder mehr bei sich selbst einkehrte und die auswärts errungenen Vorteile zum Schmucke des Lebens in der Heimat verwandte. Auch die Poesie folgte diesem Zuge nach innen und ließ sich, was gewiß von ihrer gesunden Kraft zeugt, durch die in der Fremde gesammelten Erfahrungen, welche ihr in der vorigen Periode einen nachahmenden Charakter verliehen, fernerhin in ihrer nationalen Entwickelung nicht beirren. Sie wandte sich von den ausländischen Mustern zu der reinen Quelle ihrer volksmäßigen Romanzen-

Miguel de Cervantes Saavedra.

und Liederdichtung zurück, um aus dieser die echteste Begeisterung zum Bau einer nationalen Bühne zu schöpfen.

Die richtigste Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst und in die Bedingungen, unter welchen allein das Theater eines Volkes mehr sein kann als Neugierdekitzel oder geistlose Spektakelei oder frostige Rhetorik, leitete die spanischen Dramatiker auf den nationalen Boden zurück, von welchem seit Boscan die Poesie abgewichen war. Durch und durch spanisch sollte das Theater werden und wurde es. Im Herzen, in der Anschauungsweise, in der Geschichte der Nation wurzelnd und, wie dereinst in Hellas, mit dem religiösen Kultus enge verschwistert, konnte das spanische Drama, von großen Meistern gepflegt, zu jener beispiellosen Reichhaltigkeit, zu jener Schönheit gelangen, die es in der vorliegenden Periode erlangte, und konnte es eine Teilnahme und Begeisterung im ganzen Volke erwecken, von der wir Deutsche uns kaum einen Begriff zu machen vermögen. Das spanische Theater vereinigte alle geistigen Bedürfnisse der Nation in sich und spiegelte das ganze Leben, das Fühlen, Glauben, Denken und Trachten derselben in lebendigstem Farbenspiele wieder; allein weit entfernt, die gesamte Produktionskraft der Poeten zu absorbieren, gewährte es auch anderen Formen bereitwillig neben sich Raum, Ruhm und Einfluß, vor allen übrigen dem Roman und der Novelle, als deren Meister wir den anerkannten Choragen der 4. Litteraturperiode, Cervantes, den alle gebildeten Völker lieben und verehren, begrüßen müssen.

Miguel de Cervantes Saavedra, unbedingt der erlauchteste Genius, den sein Vaterland hervorgebracht hat, wurde im Oktober 1547 zu Alkalá de Henares geboren.

Eine vorzügliche Biographie des großen Spaniers gab uns sein Landsmann Ramon Leon Mainez: Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, Cádiz 1877. Mainez gesteht (I, 10), daß der Geburtstag des Dichters nicht genau zu bestimmen sei. Nur das wisse man mit Bestimmtheit, daß Cervantes am 9. Oktober des genannten Jahres getauft worden sei. — „Sabemos con certeza que nacio en Alcalá de Henares en Octubre de 1547, y fué bautizado en la parroquial de dicha ciudad el 9 del mismo mes. Ni sabemos ni podemos afirmar más.“

Die Stiefschwester des Genies, die Armut, begleitete ihn getreulich von der Wiege bis zum Sarge, und im Schuldgefängnisse entstand der Plan des unsterblichen Werkes, welches Mit- und Nachwelt entzücken sollte. In die Jünglingsjahre eingetreten, bezog Cervantes die berühmte Universität Salamanka, deren studentisches Treiben er in mehreren seiner Werke so ergötzlich dargestellt hat. Hier rührte sich auch zuerst sein Dichtertalent, und er dichtete seiner eigenen Aussage zufolge Sonette zu Dutzenden und zahllose Romanzen, die übrigens verloren gegangen. Auch sein Schäferroman Filena, wahrscheinlich zur selben Zeit entstanden, ging verloren. Der junge Poet mußte sich indessen frühzeitig nach seinem Stützpunkt im Leben umsehen und trat deshalb in die Dienste des päpstlichen Legaten Acquaviva, der 1568 nach Spanien gekommen war und mit dem er nach Rom ging. Er scheint jedoch die Gönnerschaft des Prälaten bald sattbekommen zu haben; denn 1571 finden wir ihn schon als Soldaten auf dem spanischen Geschwader, welches von Messina zur berühmten Seeschlacht bei Lepanto auslief. Als einer der Tapfersten focht er am Bord der Galeere, welche das ägyptische Admiralschiff enterte. Dem bereits von zwei Kugeln Verwundeten nahm eine dritte den linken Arm weg. Mit gerechtem Stolze blickte er stets auf diesen Tag des Sieges der Christenheit über den Halbmond (7. Okt. 1571) zurück. Noch in einer seiner

späteren Schriften äußerte er: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan d'Austria zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf untergeordnetem Posten, teilhatte am Sieg."

Später machte Cervantes die Unternehmungen gegen Navarino und Tunis mit und nahm 1575 seinen Abschied. Wie sehr er sich, obgleich nur gemeiner Soldat, die Achtung seiner Vorgesetzten erworben hatte, bezeugten die eifrigen Empfehlungsbriefe, welche ihm Don Juan und der Herzog von Sesa an König Philipp II. mitgaben. Allein gerade diese Empfehlung wurde für ihn die Ursache harter Qualen. Denn als das Schiff, auf welchem er sich zu Neapel nach Spanien eingeschifft, von algerischen Piraten gekappt wurde, wähnten diese, Cervantes müsse den bei ihm gefundenen Schriften zufolge ein höchst vornehmer Mann sein, weswegen sie den nach Algier in die Sklaverei Geschleppten mit Mißhandlungen überhäuften, um ein recht hohes Lösegeld für ihn zu erpressen. Seine Schicksale in der Sklaverei, welcher zu entrinnen er fortwährend die kühnsten Pläne aussann und ins Werk setzte, bilden einen wahren Roman. Seine nach Befreiung dürstende Energie wurde so berühmt und gefürchtet, daß der Dey von Algier, Hassan, einmal äußerte: „Will ich meine Hauptstadt, meine Schiffe und meine Sklaven gesichert wissen, so brauche ich blos diesen spanischen Einarm wohlverwahrt zu halten." Endlich wurde er 1580 mit mehreren Unglücksgefährten von Spanien aus losgekauft und erlebte, wie er selber sagt, die größte Freude, die es auf Erden giebt, die Freude, seine verlorene Freiheit wieder zu gewinnen. In der Heimat angelangt, zwang ihn seine und der Seinigen Armut, abermals in Kriegsdienste zu treten und die Expeditionen gegen Portugal und die azorischen Inseln mitzumachen. Aber mitten im Lärme der Waffen dichtete er seinen schönen Schäferroman Galatéa, der 1584 erschien und den Grund zu seiner litterarischen Berühmtheit legte, jedoch keinen höheren Wert beanspruchen kann als den einer gelungenen Nachahmung Montemayors und Gil Polos. Zu Ausgang des Jahres 1584 vermählte er sich, nachdem er der Soldatenlaufbahn entsagt, mit Catalina de Palacios y Salazar und ließ sich in Esquivias nieder.

Genötigt, aus der Schriftstellerei eine Erwerbsquelle zu machen, wandte er sich dem Theater zu, weil bei dem jetzt immer stärker erwachenden Hange des Volkes zu theatralischen Vergnügungen dramatische Sachen den besten Ertrag versprachen. Nach seiner eigenen Angabe verfaßte er binnen wenigen Jahren zwanzig bis dreißig Stücke, die sich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten, jedoch bis auf zwei verloren gingen. Diese zwei Dramen sind El trato de Argel und Numancia. Das erstere ist nur als Schilderung des damaligen Sklavenlebens gefangener Christen in Algier merkwürdig, in der Numancia aber begann Cervantes seine poetische Macht zu entfalten, obgleich das Gedicht als Drama noch entschieden ein Beweis der Kindheit dramatischer Kunst ist. Von bewunderungswürdiger tragischer Wirkung ist die Katastrophe, wo sich ein ganzer Volksstamm, durch alle Phasen des Unglücks und Entsetzens hindurchgeführt, zuletzt in glühend patriotischer Begeisterung unter den Trümmern Numancias begräbt. Nach langer Unterbrechung kehrte Cervantes später noch einmal zum Drama zurück und dichtete acht wenig beachtete Komödien und neun Zwischenspiele (Entremeses), welche letzteren unbedingt das Beste sind, was er im dramatischen Fache hervorgebracht hat. In diesen Possen, unter denen Das Wundertheater (Entremes del retablo de las maravillas) und Die Höhle von Salamanka (Cueva de Salamanca)

als Meisterstücke ihrer Gattung auszuzeichnen sind[148]) regte sich noch frei und frisch der gottvolle Humor, den Cervantes in seinem Don Quijote und in seinen Novellen der Welt zum besten gegeben hatte. Der Dichter war inzwischen nach Sevilla übergesiedelt, wo ihn eine Stelle bei der Proviantkommission für die indische Flotte notdürftig nährte.

Unter Hunger und Kummer und mannigfachen Bedrängnissen von seiten unwürdiger Neider schrieb er Das Leben und die Thaten des sinnreichen Junkers Don Quijote aus der Mancha (Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha), dessen erster Teil 1604 zu Madrid erschien, wohin der Dichter von Sevilla aus gegangen. Die außerordentliche Popularität, welche das Werk errang, veranlaßte einen gewissen Avellaneda, eine Fortsetzung desselben zu liefern, in welchem Machwerk er den Verfasser des echten Don Quijote mit Lästerungen überhäufte. Cervantes rächte sich, wie es ihm ziemte, indem er den zweiten Teil seiner großartigen Dichtung veröffentlichte und durch denselben unwiderleglich darthat, wie unendlich hoch er über seinem Gegner stand. Im Jahre 1613 ließ er sein Novellenbuch (Novelas ejemplares) erscheinen, in dessen Vorrede er mit wohlbegründetem Selbstbewußtsein sagt: „Ich bin der erste, der spanische Novellen schrieb; denn die vielen Dichtungen dieser Art, welche in spanischer Sprache verbreitet wurden, sind fremden Nationen abgeborgt, aber diese hier gehören mir; sie sind nicht nachgemacht, nicht gestohlen: mein Geist hat sie gezeugt, meine Feder hat sie ans Tageslicht gebracht." Ganz unübertrefflich ist die Frische und Sicherheit, womit in vielen Erzählungen dieses Novellenbuches das spanische Volksleben gezeichnet wird, besonders nach der schelmischen und schalkhaften Seite hin.

Alle diese Novellen sind so voll dramatischen Lebens, daß sie für einheimische und ausländische Dramatiker eine äußerst willkommene und vielbenützte Fundgrube von Stoffen abgegeben haben; ihr Witz ist ebenso unerschöpflich und sprudelnd, als wohlthuend harmlos, und die feinste Menschenkenntnis reicht in ihnen der reichsten Phantasie die leitende Hand. Zwei Jahre darauf setzte er in dem allegorisch-kritischen Gedicht Die Reise nach dem Parnaß (Viage al Parnasso) seine Ansichten über das Wesen der Poesie und sein Verhältnis zur zeitgenössischen Litteratur auseinander. Seine letzte Arbeit war der abenteuerliche Roman Die Leiden des Persiles und der Sigismunda (Trabajos de Persiles y Sigismunda), ein Buch voll bizarrer Phantastik, voll toller Wunder und anempfundener Überschwenglichkeiten im Genre der Ritterromane.[149]) Cervantes hielt dies ungestalte Produkt seines Alters von allen seinen Werken am höchsten, ganz so, wie oft ein Vater einem verkrüppelten Spätlingssohn den Vorzug einräumt vor den markigen Sprößlingen seiner Jugendkraft. Das beste an dem Buch ist die Widmungsepistel an den Grafen von Lemos, welche der Dichter auf seinem Sterbebette schrieb. Am 23. April 1616 starb er in seinem 69. Lebensjahre.

Von seinem Don Quijote, von welchem Bertuch, Tieck, Soltau, Keller, Zoller und Braunfels deutsche Übersetzungen lieferten, wurden noch bei Lebzeiten des Verfassers an dreißigtausend Exemplare verkauft, ein für jene Zeit unerhörter Absatz. Wie bekannt das treffliche Werk sogleich nach seinem Erscheinen in allen Kreisen Spaniens geworden, beweist folgende artige Anekdote. König Philipp III. bemerkte eines Tages vom Balkon seines Palastes herab einen Studenten, der in einem Buche lesend am Manzanares lustwandelte, jeden Augenblick innehielt, Luftsprünge machte, mit den Händen

kabriolte und in ein schmetterndes Lachen ausbrach. Nachdem der König den jungen Mann eine Weile betrachtet hatte, rief er aus: „Wahrlich, der Student ist ein Narr oder aber er liest im Don Quijote!“

LOS TRABAIOS

DE PERSILES,

Y SIGISMVNDA,

HISTORIA SETEN-

TRIONAL.

POR MIGVEL DE CERVANTES

Saauedra.

DIRIGIDO A DON PEDRO FERNANDEZ de Caſtro Conde de Lemos, de Andrade, de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de ſu Mageſtad, Preſidente del Conſejo ſupremo de Italia, Comendador de la Encomienda de la Zarça, de la Orden de Alcantara.

EM LISBOA.

Com todas as licenças neceſſarias.

Por Iorge Rodriguez. Anno 1617.

Titel der ersten Ausgabe von Cervantes' Persiles y Sigismunda.

Cervantes hatte es mit seiner weltberühmten Dichtung anfänglich bloß auf die Vernichtung der tollen Romantik abgesehen, welche in den zu einer ungeheuren Masse angeschwollenen Ritterromanen rumorte; aber wie jedes echte Genie im Zerstören zu-

gleich schafft, so that auch er. Er vernichtete den mittelalterlichen Roman und schuf den modernen mit einem und demselben Werke. Sein tiefsinniger Humor konnte sich nicht damit zufriedengeben, die tollen Ausgeburten der Romantik in ihr Nichts zurückzuschleudern, er erweiterte und gestaltete seinen Stoff zu einem Kunstwerke, welches das ungelöste und unlösbare Rätsel des Menschenlebens zur Anschauung bringt. An die Stelle des Ritters setzte er den Menschen. Die Tragikomödie des menschlichen Daseins, welches zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit unablässig hin- und herschwankt, spielt sich im Don Quijote vor unsern Augen auf ergreifende Weise ab. Die Phantasie, deren Repräsentant der edle Manchaner, gewinnt bei ihren idealen Unternehmungen allüberall nur Enttäuschungen und Schläge, vor welchen der hausbackene Verstand Sancho Pansas vergeblich zum voraus warnt. Dem oberflächlichen Leser wird der Don Quijote, welcher das Komische durch alle Grade und Schattierungen hindurch variiert, nur die Lachmuskeln reizen, dem denkenden aber wird sich das Bewußtsein aufdrängen, daß es sich hier um die Darstellung der ewigen Gegensätze zwischen Geist und Materie, Poesie und Prosa handelt. Dadurch ist der Don Quijote die großartigste Allegorie, die bis jetzt ersonnen worden, und weil diese Allegorie auf der Basis einer vollendet plastischen Schilderung von Spaniens sozialen Zuständen damaliger Zeit ruht, ist er zugleich der beste Roman, der je geschrieben wurde, ein unerschöpflicher Schatz der Weisheit und des edelsten Genusses.

„Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen
Reit't in die Ritterpoesie Quijote
Und hält anmutiglich in Glück und Note
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.
Erst wie sie blind nach Abenteuern tappen,
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldigender Bote
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.
Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Gebärden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.
Ich schwör' es, und Urganda selbst soll richten:
Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie!" (A. W. Schlegel.)

Im Drama versuchte sich zugleich mit Cervantes der auch als Lyriker geschätzte Luperico Leonardo de Argensola (1564—1613), älterer Bruder des Historikers dieses Namens; allein erst durch Lope erhielt die spanische Bühne, deren Glanzperiode die zwei ersten Dritteile des 17. Jahrhunderts umfaßt, ihre nationale Bedeutung und Form. Die Eigentümlichkeiten der letzteren kurz anzugeben, möchte hier am Platz sein.

Der Hauptbestandteil der dramatischen Litteratur Spaniens ist die Komödie (Comedia), wobei jedoch das Wort Komödie nicht in unserem Sinne genommen werden darf. Denn Komödie hieß bei den Spaniern jedes Drama in drei Akten oder, wie sie es nannten, in Jornadas (Tagesteilen) und in Versen. Die spanische Comödia schließt weder das Tragische noch das Komische aus, allein sie läßt weder das eine noch das andere ausschließlich gewähren, sondern sucht beide Elemente zu einer harmonischen Einheit zu verbinden, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß sich diese Elemente in allen Stücken so im Gleichgewichte hielten, daß weder das eine noch das andere

jemals vorschlüge. Durch die Mischung der Tragik und Komik entzieht sich die spanische Bühne entschieden den dramaturgischen Gesetzen der Alten, um romantisch zu werden. Die sprachliche Form der Komödie angehend, so ist dieselbe, einzig und allein die hie und da vorkommenden Briefe ausgenommen, die metrische. Hauptversart ist der vierfüßige Trochäus, welcher, als das Versmaß der Romanzenpoesie, eine unvergleichliche Biegsamkeit und dabei eine entschiedene Bevorzugung durch das Volk erlangt hatte. Neben dem trochäischen erscheint, jedoch unendlich viel seltener, der jambische Vers und zwar in Stanzen, in Sonetten, Terzinen, Liras (sechszeilige Reimstrophen) und Silvas (gereimte Jamben ohne strophische Sonderung). Außerdem kommt der Jambus auch als Verso suelto (fünffüßiger reimloser Jambus) vor. Zuweilen wird auch die italienische Canzonenform angewandt. Daktylische Verse (versos de arte mayor) sind selten. Von den volksmäßigen Liederformen (s. o.) wird häufig Gebrauch gemacht.

Über die Gattungen, in welche die spanische Komödie zerfiel, ist viel hin und her gestritten, viel überflüssiges gesagt worden. Zur Zeit der Praxis, d. h. zur Zeit der Blüte des spanischen Theaters, kamen dramatische Gattungsnamen auf, die meist auf ganz äußerlichen Rücksichten fußten und woraus erst später haarspaltende Theoretiker allerlei unbegründete Folgerungen zogen. Man unterschied Comedias de capa y espada (Mantel- und Degenstücke), die, wie Schack (II. 96) nachweist, Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Kavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines andern Kostüms als des damals in Spanien üblichen bedurften; ferner Comedias de ruido, de teatro oder de cuerpo, deren Aktion aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, deren Personal Könige, Helden, Zauberer u. s. f. abgaben und die ihre Stoffe aus der Geschichte, aus der mittelalterlichen Sage, aus der Legende und Mythologie nahmen. Daß beide Arten vielfach ineinander greifen mußten, ist klar. Noch unbestimmter ist die Einteilung der spanischen Komödie in Comedias divinas y humanas, in geistliche und weltliche Stücke; doch können als ersterer Gattung bestimmt angehörend solche angesehen werden, welche Stoffe der biblischen Geschichte oder der kirchlichen Überlieferung mit entschieden religiöser Tendenz behandelten, insbesondere also die dramatisierten Legenden (Comedias de Santos). Den Titel Burlesca führte eine Komödie, welche einen pathetischen Stoff mit plebejischem Humor parodierte. Fiesta hieß, ohne alle Rücksicht auf den Gegenstand und die Behandlungsweise, ein Schauspiel, welches eigens zur Vervollständigung eines Festes bei Hofe gedichtet war. Die Comedia heróica ist im Grunde eins mit der Comedia de ruido; die Bezeichnung „heroisch“ verdankt sie dem Umstand, daß ihre Hauptcharaktere von fürstlichem Range waren. Die Comedia de figurón war ein Gattungsname, der erst später aufkam; man begriff darunter Stücke, welche „eine im Karikaturstil gezeichnete Person zum Mittelpunkte haben und in ihr irgend ein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln“.

Neben der Komödie behauptete auf dem spanischen Theater einen sehr hervorragenden Platz die Gattung der Autos (Autos, Akte, Handlungen). In früherer Zeit bezeichnete der Name Auto ein dramatisches Gedicht überhaupt, später begriff man darunter das geistliche, auf biblische Sage, christliche Allegorie und kirchliche Moral basierte, mit dem Kultus in engem Verbande stehende Schauspiel. Hauptunterarten desselben waren die Autos sacramentales (Fronleichnamsspiele) und die Autos

al nacimiento (Weihnachtsspiele), womit auch der Inhalt und das Wesen dieser Dramen angegeben ist. Bezugs ihres sprachlichen und metrischen Baues folgten sie ganz den Gesetzen der Komödie. Selten jedoch sind sie in Jornadas eingeteilt. Der Aufführung der Komödien und Autos ging gleichsam als Prolog die Loa (loa, eigentl. Lobgedicht) voran, bald in monologischer Form, bald in dialogischer als eine Verhandlung zwischen den Schauspielern, gerade in der Art, in welcher in der indischen Sakuntala vor Beginn des Stückes der Schauspieldirektor mit der Primadonna unterhandelt, zuweilen aber auch in erzählender Form auf das Stoffliche des bevorstehenden Dramas vorbereitend. Die sprachliche Gestalt der Loas ist die metrische. Die Zwischenspiele (Entremeses) dagegen, eine vierte dramatische Art, sind bald in Prosa, bald in Versen geschrieben. Ihren Namen haben diese allerliebsten Possen, welche fast durchgehends einen schwankhaften Stoff aus dem Volksleben zu einem kurzen Drama abrunden, daher, daß sie bei Autos zwischen der Loa und dem Auto, bei Komödien zwischen den einzelnen Jornadas aufgeführt werden. Gewöhnlich beschließen Gesang und Tanz das Entremés. Nachmals kamen für derartige Zwischenspiele die neuen Bezeichnungen Saynetes und Mogiganzas auf, wie auch die Gattungen der Zarzuelas (Singspiele), Tonadillas und Follas späteren Ursprungs sind.

Es wäre eine Überschreitung der räumlichen Grenzen, welche diesem Handbuche gesteckt sind, wollten wir auf die scenische Technik des spanischen Dramas näher eingehen. Es genügt, zu bemerken, daß diese Technik anfänglich eine sehr rohe war und daß die Träger der theatralischen Kunst, die wandernden Schauspielerbanden, sehr viel Zigeuner- und Gaunerhaftes an sich hatten, wie das in dem Buche Die unterhaltende Reise (Viage entretenido), welches Augustin de Rojas Villandrando 1603 herausgab, sehr ergötzlich und belehrend beschrieben ist.[150]) Rojas zählt folgende acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen auf: Bululu, Naque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, Boxiganga, Farandula, Compañía. Erst von der Zeit an, wo in den größeren Städten Schauspielhäuser eingerichtet wurden und stehende Schauspielertruppen sich ansiedelten, schritt auch das Äußerliche der Dramatik rasch zur Verfeinerung, zum Pomp und Prunk in Dekoration, Maschinerie und Kostümierung fort. Wichtig wurden hierfür, wie für die dramatische Litteratur und Kunst überhaupt, die in Madrid in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten Theater De la Cruz und Del Príncipe, indem sie den tonangebenden Mittelpunkt des spanischen Schauspielwesens abgaben. Die Vorstellungen dauerten zwei bis drei Stunden lang und bedurften, da sie Sommers um 3 Uhr, Winters um 2 Uhr nachmittags stattfanden, keiner künstlichen Beleuchtung. Die Autos wurden nicht in den Theatern, sondern auf bretternen Gerüsten im Freien gespielt. Im Jahre 1598 erlitt die Entwickelung der spanischen Bühne eine kurze Unterbrechung, indem der finstere Philipp II. die Einstellung der Schauspiele befahl; allein zwei Jahre darauf gestattete sein Nachfolger Philipp III., von allen Seiten bestürmt, die Wiedereröffnung der Theater. Als eifrigster Patron der dramatischen Litteratur und Kunst benahm sich Philipp IV., welcher in seinem Palast Buen Retiro vor den Thoren Madrids eine Hofbühne errichtete und das Dekorations-, Maschinen- und Kostümwesen durch den Italiener Cosme Loti aufs prachtvollste einrichten ließ. Den dramatischen Dichtern wie den Litteraten überhaupt erwies sich dieser kunstliebende und verschwenderische König als gnädiger und freigebiger Gönner, was freilich alles ist, was sich zu seinem Lobe etwa sagen läßt.

Hatte sich in Cervantes' Novellistik ironische Opposition gegen die Romantik geltend gemacht, so gelangte jetzt diese durch Lope auf der spanischen Bühne zur unumschränkten Geltung, um von da ab der ganzen Litteratur Spaniens ihren charakteristischen Stempel aufzudrücken.

Lope Felix de Vega Cárpio wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Er war eine Art Wunderkind, das schon im fünften Jahre spanisch und lateinisch zu lesen verstand und von seinen Kameraden gegen selbstverfertigte Gedichte Spielsachen eintauschte. Er selbst erzählt, er hätte mit dem Sprechen zugleich das Dichten gelernt, und schon in seinem elften Jahre fing er an Komödien zu schreiben. Der Verlust seiner Eltern und die Armut führten den noch sehr jungen Lope in Kriegsdienste, und es ist höchst wahrscheinlich, daß er, obgleich erst zwölf Jahre alt, eine Expedition nach der Nordküste Afrikas mitmachte. Mit Hilfe der Unterstützung vonseiten einer reichen Base und des Bischofs von Avila, Gerónimo Manrique, widmete er sich hierauf den Wissenschaften und studierte vier Jahre lang auf der Universität zu Alkalá, wo er Baccalaureus wurde und in den geistlichen Stand getreten wäre, wenn ihn nicht, wie er in einer seiner Episteln sagt, „die Liebe dergestalt geblendet hätte, daß er alles übrige vergaß“. Diese seine erste Liebe, von welcher er, im Alter von siebzehn Jahren nach Madrid zurückgekehrt, befallen worden, nahm ein baldiges und trauriges Ende, indem seine Erwählte, Marfisa, gezwungen ward, einen alten reichen Advokaten zu heiraten, eine Katastrophe, die, wie ich glaube, ziemlich regelmäßig in dem Leben eines jeden Poeten vorkommt. Indessen wußte Lope sich zu trösten, indem er sich mit einer jungen Madrider Donna, Dorothea geheißen, deren Gemahl auf Reisen gegangen, in eine an bunten Abenteuern reiche Liebesintrigue einließ. Diese Abenteuer endigten damit, daß sich Lope genötigt sah, abermals Kriegsdienste zu nehmen und zwar auf der Armada, welche im Jahre 1588 Philipp II. unter dem Oberbefehl des Herzogs von Medina-Sidonia zur Eroberung von England abschickte. Man vermutet, daß der Dichter während dieser Seefahrt sein schönes episches Gedicht La Hermosura de Angélica geschrieben habe. Nach der gänzlich verunglückten Expedition kehrte Lope mit den Trümmern der Armada nach Spanien zurück und scheint nach kurzem Aufenthalt in Sevilla und Toledo sein früheres Dienstverhältnis als Sekretär des Herzogs von Alba in Madrid wieder aufgenommen zu haben. In diese Zeit fällt auch seine Verheiratung mit Isabel de Urbina. Infolge eines Duells, in welchem er seinen Gegner tödlich verwundete, aus Kastilien verbannt, irrte er sieben Jahre lang unstät umher. Seine Frau starb, von den Widerwärtigkeiten des Exils aufgerieben.

Um das Jahr 1595 war ihm die Rückkehr nach Madrid ermöglicht, woselbst er bei verschiedenen großen Herren Sekretärdienste verrichtete. Er verehelichte sich jetzt mit Juana de Guardia, welches Verhältnis er in einem seiner poetischen Briefe als ein sehr glückliches schildert. Allein frühzeitiger Tod raubte ihm die geliebte Gattin und seinen ältesten Sohn, was so niederschlagend auf den Dichter wirkte, daß er, wie er erzählt, „den eiteln Glanz der Welt verließ und Priester wurde“. 1609 las er seine erste Messe. Seine Priesterschaft that jedoch seiner dichterischen Thätigkeit keinen Abbruch, wie denn seine Arbeitskraft mit den Jahren eher wuchs als nachließ. Sein Ruhm hatte jetzt in Spanien eine Höhe erreicht, welche an Abgötterei grenzte; nicht minder huldigte ihm das Ausland, und Italiener reisten einzig in der Absicht nach Spanien, „il famosissimo poeta spagnuolo“ kennen zu lernen. Wenn er über die

Straße ging, versammelte sich das Volk, um ihn anzustaunen, und sogar der König blieb vor dem ihm begegnenden Dichter ehrfurchtsvoll stehen, um ihm seine Bewunderung zu bezeugen. Seine lyrischen, epischen, dramatischen und novellistischen Werke bildeten in dem unermeßlichen Ländergebiete der spanischen Monarchie die Lieblingslektüre, und seine Beherrschung der Bühne war eine unbedingte.

Natürlich rief so hoher Ruhm bitteren Neid wach und es fehlte nicht an scharfen kritischen Angriffen. Besonders boshaft erwies sich gegen Lope der geistreiche Góngora, dessen wir weiter unten zu gedenken haben werden. Lope jedoch ertrug die Machenschaften seiner Gegner mit vielem Gleichmut und sprach, als Mensch weit toleranter denn als Poet, in betreff derselben das schöne Wort: „Ich liebe, die mich lieben; aber ich hasse nicht, die mich hassen.“ Im Jahre 1618 erhielt er die Sinekure eines apostolischen Protonotars beim Erzstift Toledo. Gesättigt von Ruhm, aber fortdichtend bis zur letzten Stunde, starb Lope de Vega, „das Wunder der Natur“, „der Phönix Spaniens“, dreiundsiebzig Jahre alt, am 21. August 1635 zu Madrid. Sein Leichenbegängnis war das großartigste, welches je einem Dichter zuteil ward. Sein Zögling, der Dramatiker und treffliche Novellist Montalván (1602—38), setzte ihm ein litterarisches Denkmal (Fama postuma á la vida y muerte del Doctor L. d. V. C. 1636.[151])

Lope de Vega. Nach einem anonymen Stiche.

Lope rechtfertigt schon durch seine stupende, sprichwörtlich gewordene Fruchtbarkeit den Ehrennamen „monstruo de la naturaleza“, den ihm Cervantes gab. Er ist als der größte Polygraph, als der fruchtbarste Dichter alter und neuer Zeit anerkannt, und man hat berechnet, daß er 21316000 Verse geschrieben habe. Die Collección de las obras sueltas, 1776 ff., enthält in 21 Quartbänden seine historischen Epen, seine Episteln, Satiren, lyrischen Gedichte, Eklogen, komischen Erzählungen, Novellen und Romane. Eine zweite Sammlung bilden die dramatischen Werke, von denen jedoch bei weitem nicht alle gedruckt worden sind. Er erwähnt in einer seiner Episteln, daß die Masse seiner gedruckten Schriften, wie groß sie auch ist, doch unbedeutend sei, verglichen mit der Masse der ungedruckten. Seiner eigenen Angabe zufolge hat er 1500 Komödien (im spanischen Sinne) gedichtet; Montalván giebt die Zahl von 1800 Komödien an und außerdem 400 Autos, während man über die Anzahl der Loas und

Entremeses gänzlich ungewiß ist.[152] Lope versichert — und wir haben keinen Grund, dieser Versicherung zu mißtrauen — daß er zu hundertmalen eine Komödie binnen 24 Stunden begonnen und vollendet habe, was erhöhtes Erstaunen erregt, wenn man bedenkt, daß eine solche Komödie etwa 3000 Verse enthält und meist in den schwierigsten Versmaßen und Reimverschlingungen sich bewegt. Es liegt auf der Hand, unter dieser ungeheuren Masse von poetischen Werken mußte sich viel Mittelgut, ja geradezu höchst Bedeutungsloses oder gar Monströses vorfinden; aber wenn dieses beständig flutende Meer der Hervorbringung eine Menge Kiesel an den Strand warf, so setzte es gewiß auch nicht minder viele Perlen ab, und wenn Lope oft einzig und allein von schnellfingeriger Industrie, die ihres klingenden Lohnes sicher war, zum Dichten sich bestimmen ließ, so war doch noch öfter seine Seele von der Glut echten Schöpfungsdranges angehaucht. Nach Montalváns Angaben, die freilich nicht immer genau und glaubwürdig sind, hat Lope für seine Komödien 80000 Dukaten und für seine Autos 6000 Dukaten Honorar erhalten.

Lope hat sich selbst eine Art von Dramaturgie zusammengereimt in dem halb ernsthaften, halb burlesken Gedicht Neue Kunst, Komödien zu verfassen (Arte nuevo de hacer comedias), dessen Quintessenz sich in der Stelle zusammenfaßt: „Die wahre Komödie hat wie jede Gattung der Poesie ihren bestimmten Zweck, und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen; von der Tragödie unterscheidet sich die Komödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche.“ Man sieht hieraus, wie unbestimmt Lope die Theorie seiner Kunst faßte. In einem anderen Werke sagt er, daß er die (antiken) Kunstgesetze des Dramas wohl kenne, allein es unmöglich gefunden habe, sie auf der spanischen Bühne in Anwendung zu bringen. Von einer theoretischen Einsicht in das Wesen romantischer Poesie und Dramatik ist bei ihm überall keine Rede, allein er traf als Praktiker das Rechte; sein regelloser Instinkt ließ ihn finden, was der durch und durch romantische Sinn des Volkes begehrte und was demnach den Forderungen der Romantik selbst angemessen war. In jeder Fiber Spanier und Christ, d. h. orthodoxer, ja unbändig fanatischer Katholik, hat er die spanische Nationalität dramatisch zur füllereichsten, klarsten und glänzendsten Anschauung gebracht. Aus der endlosen Reihe seiner Schöpfungen klingt durchweg der Nationalton bald stolz und erhaben, bald zärtlich und melodisch, oft aber auch grell und zurückstoßend heraus. Greifen wir z. B. aus der Masse seiner über alle nur denkbaren Stoffe der biblischen und profanen, der allgemeinen und spanischen Sage und Geschichte, der Mythologie, des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über alle Leidenschaften, Affekte, Sitten, Beschäftigungen, über alle möglichen tragischen und komischen Situationen sich verbreitenden Stücke eines der besten heraus und wir werden für diesen Satz den vollwichtigsten Beweis erhalten. Ich meine das Trauerspiel La Estrella de Sevilla, von welchem Zedlitz, wie bekannt, eine gute deutsche Bearbeitung geliefert hat. Der Inhalt und Gang dieses Stückes ist folgender:

König Sancho hat in Sevilla die Schwester des Bustos Tabera, Estrella, erblickt und rühmt seinem Günstling Arias die Schönheit derselben, indem er ihm befiehlt, zur Einleitung eines Verhältnisses den Bustos Tabera herbeizuholen. Der König ernennt diesen zum Alkalden von Sevilla, was aber Bustos bescheiden ablehnt, worauf ihn der König über seine Familienverhältnisse befragt und sich erbietet, für Estrella eine passende Partie auszumitteln. Bustos geht, trifft seine Schwester im Gespräche mit ihrem Geliebten Ortiz und teilt diesem das Vorhaben des Königs mit. Arias, der als Kuppler des Königs erscheint, wird stolz

abgewiesen; allein es gelingt ihm, eine Sklavin zu bestechen, welche verspricht, den König nächtlicherweile in das Schlafgemach der Donna zu führen. Der König wird wirklich von der Sklavin in das Haus gelassen; allein der heimkehrende Bustos trifft ihn in der Dunkelheit auf dem Flur und zieht alsbald das Schwert. Um sich zu retten, giebt sich der König zu erkennen. Bustos verweist ihm sein ehrloses Beginnen und entläßt ihn, stößt aber die Sklavin nieder. Der König sinnt auf Rache, und Arias schlägt ihm vor, den Bustos töten zu lassen. Der König geht darauf ein, läßt den durch Tapferkeit und Loyalität berühmten Ortiz rufen und giebt ihm den Befehl, auf der Stelle den Caballero, dessen Namen er ihm auf einem versiegelten Blatt zurückläßt, zum Zweikampf zu fordern und zu töten.

Unterschrift Lope de Vegas.

Ortiz öffnet das Blatt, und nach einem verzweiflungsvollen Seelenkampfe entschließt er sich, seinen Freund, den Bruder seiner Geliebten zu töten, „weil ja Gehorsam gegen die Befehle des Königs die erste Vasallen- und Ritterpflicht ist.“ Während der Zweikampf stattfindet, erwartet Estrella den Geliebten mit aller Glut spanischer Liebe. Da bringt man ihr den Leichnam des Bruders und zugleich die Kunde, daß ihr geliebter Ortiz der Mörder sei. Dieser wird, um den Schein zu retten, verhaftet. Estrella erscheint, nachdem sie sich von dem ersten Wahnsinn des Schmerzes erholt, vor dem König und klagt um Blutrache gegen den Mörder ihres Bruders. Ortiz lehnt im Kerker die Rettung ab, welche ihm Arias auf des Königs Befehl anbietet. Da erscheint Estrella, welcher der König den Schlüssel zum Kerker gegeben, und will den Geliebten zur Flucht bereden. Ortiz verweigert die Flucht und kann seine That weder beklagen, noch kann Estrella dieselbe tadeln, „denn sie war ja von der Unterthanenpflicht geboten“. Inzwischen hat der König seine Handlungsweise zu bereuen angefangen und will die Alkalden zu einem milden Spruche gegen Ortiz stimmen, allein dies mißlingt. Da begnadigt der König den Mörder aus eigener Machtvollkommenheit, und weil Estrella beteuert, sie könne sich nie mit Ortiz vermählen, beschließt dieser, in den Moriskenkrieg zu ziehen, um seinem Leben ein Ende zu machen, und mit dem Lebewohl der Liebenden auf immer schließt das Stück.

Das Lebensglück von drei Menschen um einer königlichen Laune willen zerstört, und das so hingenommen, als ob es ganz in der Ordnung wäre — echt spanisch, echt romantisch das! Aber alle die blendenden Vorzüge Lopes treten in diesem Drama hervor: Fülle und Beweglichkeit der Phantasie, hinreißende Diktion, harmonischer und graziöser Versbau, Klarheit der Sprache, prägnante Charakteristik, Glut der Empfindung und Tiefe des Pathos, wundervoll psychologische Erforschung des Menschenherzens, echt romantische Verherrlichung des Frauentums und am rechten Orte angebrachter flügelkräftiger Witz. Dagegen treffen wir, nicht in dem genannten Stücke, aber vielfach anderwärts, auch sehr hervorragende Mängel: gespreizte Gefühlssophistik, raffiniert künstliche Dialektik, übertriebene Metaphernjagd, leeres Antithesenspiel und endlich, besonders in den geistlichen Komödien, jene orthodox-christliche Borniertheit, Unfreiheit und Inhumanität, die nur zu sehr geeignet ist, uns Menschen moderner, auf den Hellenismus basierter Bildung die Freude an Lope und den meisten spanischen Dramatikern ganz zu vergällen. Man kann es noch hinnehmen, wenn Lope, von spanischem Nationalhaß beseelt, in seinem Epos Dragontea den englischen Seehelden Francis Drake, den Besieger der unüberwindlichen Armada, als höllischen Drachen und Werkzeug des Teufels darstellt und mit Schmähungen der rohesten Art überhäuft; allein selbst der objektivste Mensch unserer Tage wird sich mit Ekel von Stücken wegwenden, wie z. B. das lopesche

„El niño inocente de la Guardia“ eins ist, in welchem der Dichter mit wahrhaft infernalischem Fanatismus die Vertilgung der Juden predigt.

In Lopes und den geistlichen Komödien Spaniens treten, was uns schon einen Begriff von dem Wesen dieser allegorischen Stücke giebt, am häufigsten als Personen auf: Die Weisheit, die Allmacht, die göttliche Liebe, die Gnade, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, die Seele, die Willkür, der Stolz, der Neid, die Eitelkeit, der Gedanke, die Unwissenheit, der Glaube, der Zweifel, die Thorheit, der Trost, die Hoffnung, die Kirche, der Götzendienst, die Sünde, der Eifer, das Gesetz, das Judentum, der Koran, Christus in allerlei Metamorphosen, die Madonna, der Teufel, die Finsternis, das Licht, der Atheismus, die Ketzerei, die Sakramente, die Natur, die Weltteile, der Schlaf, der Traum, die Zeit, der Tod, die Elemente, die Jahreszeiten, die fünf Sinne, die Pflanzen, die Patriarchen, Propheten, Apostel, die Engel und Heiligen. — Ich werde bei Besprechung Calderons, als des Vollenders des Auto, den Inhalt und Gang eines solchen Stückes mitteilen.

Lope stand mit seiner Thätigkeit für die nationale Bühne nicht allein. Sehr viele seiner Zeitgenossen wetteiferten mit ihm in dramatischer Thätigkeit. Wir führen jedoch von diesen Dichtern, deren Wirksamkeit zum teil noch in eine spätere Zeit hineinreicht und für welche insbesondere das Theater zu Valencia einen Mittelpunkt abgab, nur die bedeutenderen an, als da sind: Francisco Tarrega, Gaspar Aquilar, Guillen de Castro (geb. 1569 zu Valencia, † 1631), der Dichter des berühmten historischen Schauspiels Las mocedades (Jugendthaten) del Cid, dessen Grundlage die herrlichen Volksromanzen von diesem Nationalhelden sind; ferner Miguel Sanchez (Verfasser des höchst anmutigen Intriguenspiels La guardia cuidadosa), Mira de Mescua, Luis de Belmonte, Felipe Godinez, Luis Velez de Guevara (1570—1644), der mehr als vierhundert Stücke gedichtet, aber größeren Ruhm gewonnen hat durch seinen komisch-satirischen Roman: Der hinkende Teufel (El diablo cojuelo), weiter Diego Ximenes de Enciso, vor allen seinen Landsleuten ausgezeichnet durch dramatische Charaktermalerei, welche er vornehmlich in den historischen Dramen El principe Don Carlos und La mayor hazaña de Carlos V. glänzend entfaltete; dann Tirso de Molina (eigentlich Gabriel Tellez geheißen, geb. um 1585, † 1648 als Prior des Klosters Soria), der an Fruchtbarkeit nur Lope wich und sowohl im komischen als im tragischen Fache je ein Meisterstück lieferte, nämlich in erster Beziehung den Don Gil de las calzas verdes, in letzter den Burlador de Sevilla y convidado de piedra, die erste und bis jetzt beste Bearbeitung der Don Juan-Sage, da Byrons gleichnamiges Gedicht von ganz modernen Gesichtspunkten ausgeht und demnach hier nicht in Betracht kommen kann; auch gilt Tirsos geistliches Schauspiel El condenado por desconfiado, welches die bizarre Idee durchführt, daß ein äußerst tugendhafter Eremit um seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit willen in die Gewalt des Teufels und in die Verdammnis gerät, während einem ganz scheusäligen Verbrecher um seines festen Glaubens willen die göttliche Gnade und Seligkeit zuteil wird, vielen für das beste Stück dieser Gattung spanischer Poesie.

Endlich ist hier noch höchst ehrenvoll zu erwähnen Juan Ruiz de Alarcón, der in der mexikanischen Stadt Tasko geboren wurde, 1639 starb und den Tejedor de Segovia gedichtet hat, von welchem der Übersetzer und Beurteiler Schack mit vollstem Rechte sagt: „Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der Charakteristik und die poetische Glut, die alle Teile beseelt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dicht-

kunst.“ Alarcón, der auch das zweitbeste spanische Lustspiel La verdad sospechosa schrieb, ist in Spanien wenig bekannt, obgleich er keinem Bühnendichter seiner Nation nachsteht, und seine besten Werke wurden noch bei seinen Lebzeiten schändlicherweise unter andern Namen gedruckt, worüber er sich in Worten beklagt, die ein hochsinniges Gemüt kundgeben. Der spanische Kritiker Ochoa sagt mit Bezug auf Alarcón ganz gut: „Es giebt Talente, die kein Glück haben; das ist eine Thatsache, welche die Vernunft nicht erklärt, welche jedoch die Erfahrung alle Tage mit schmerzlichem Eigensinne bewahrheitet.“ Aus dieser Zeit stammen eine Anzahl in nationalem Sinne und Stile gehaltener Stücke, deren unbekannte Verfasser ursprüngliche Phantasie und kräftige Erfassung des Stoffes verraten. Zu den besten dieser Stücke zählt El diablo predicador.

Wenn aber durch Lope und die soeben genannten Dichter dem nationalen Schauspiel der erste Rang unter den Schöpfungen der spanischen Litteratur gesichert wurde, so geschah dies keineswegs ohne Opposition. Die Gelehrten und Halbgelehrten erhoben ein großes Geschrei gegen die Regellosigkeit und Willkür dieser Art von Poesie nnd empfahlen die Befolgung der aus den Alten und ihren italischen Nachahmern abstrahierten Regeln der Poetik. Artieda, Cascales, Mesa, Figueroa machten sich als Kämpfer für die Klassik einen Namen, ohne jedoch das Urteil und den Geschmack der Nation irreleiten zu können. Gefährlicher für die nationale Entwickelung der Litteratur wurden die Bemühungen der sogenannten „Cultos“ oder Kulturianer. Der höchst begabte Dichter Luis de Góngora y Argote (1561—1627), welcher sich in seiner Jugend durch burlesk-satirische wie durch naive und pathetische im Nationalstil gedichtete Lieder sehr hervor gethan hatte, suchte nämlich, von Originalitätssucht und Neid gestachelt, eine neue Richtung in der Poesie zu eröffnen. Diese neue Richtung bestand in dem sogenannten Estilo culto oder Cultismo, in dem verfeinerten Stil, d. h. in einer abenteuerlich verschnörkelten Ausdrucksweise, in einer krankhaft überspannten Phantastik, in Verquickung des Stoffes mit allerlei mythologischem Flitter, in Herbeiziehung hohlbäuchiger Gelehrsamkeit, kurz in all der Verzerrung und Übertreibung, in all dem Ungeschmack, womit im 17. Jahrhundert, wie wir oben sahen, Italien von den Marinisten heimgesucht wurde. Wie alles Einfältige und Abgeschmackte gewann sich auch der Kultismus bald viele Anhänger, obgleich ihm der Beherrscher der gleichzeitigen Litteraturperiode selbst, Lope, mit scharfen Waffen des Spotts entgegentrat, besonders im Laurel de Apolo. In den Schlußversen eines Sonettes, welches er ganz im Cultostil geschrieben, verhöhnt er den gongorischen Gallimathias ganz köstlich, indem es da heißt: „Verstehst du, mein Freund, was ich eben sagte?“ — „Warum sollte ich es nicht verstehen!“ — „Ei, du lügst, mein Freund, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht.“

Freilich kokettierten Litteraten von bedeutendem Rufe mit den Cultos, wie dies Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645) that. Quevedo war ein Talent ersten Ranges, einer der vielseitigsten und fruchtbarsten Autoren aller Zeiten. Bereits mit fünfzehn Jahren Doktor der Theologie, hatte er auf spanischen und italischen Hochschulen die toten und lebenden Sprachen sich zu eigen gemacht und alle Wissenschaften studiert. So voll Herz als Geist, mit der Spitze des Degens den Angriffen entgegentretend, welche ihm seine unerschöpflichen Sarkasmen zuzogen, bald elend, bald mit Ehren überhäuft, bald aus seinem Vaterlande vertrieben, zweimal Gesandter und zweimal in den Kerker geworfen, wo er lange schmachtete, wie Hiob dahin gebracht, von

Almosen zu leben und sich selbst die Schwären auszubrennen, die seinen Körper bedeckten, fand Quevedo mitten in den Unruhen eines solchen Lebens Mittel, ebenso viele Stunden den Musen zu widmen, als ob er in der ruhigen Zurückgezogenheit eines Mönches gelebt hätte. Seine veröffentlichten Werke hat man auf 48 000 Seiten berechnet, und diese Masse erscheint noch klein im Vergleich zu den unveröffentlichten, da Quevedos Verleger behauptete, es sei nur der zwanzigste Teil dessen, was jener geschrieben, gedruckt worden. Quevedo schrieb in Versen und Prosa, und seine Werke durchlaufen die ganze Stufenleiter schriftstellerischer Thätigkeit vom zotenhaften Epigramm an bis hinauf zum asketischen Sermon. Sein Ruhm war zu seinen Lebzeiten ganz überschwenglich, und Lope nannte ihn nach der hyperbelhaften Weise des Südens „die Zierde des Jahrhunderts, den ersten aller Dichter, den Fürsten der Lyriker". Für die Nachwelt besteht sein unbestreitbares Verdienst in seinen kleinen boshaft-satirischen Liederchen, in dem in Prosa geschriebenen satirischen Werke Träume (Sueños) und in dem klassischen Bettler- und Schelmenroman El gran Tacaño, welchen wiederholte Übersetzungen auch in Deutschland heimisch machten. An Quevedo als Lyriker lassen sich noch zwei ausgezeichnete Dichter dieser Gattung und dieser Periode anreihen: Estevan Manuel de Villegas (1595—1669), der seine erste Gedichtsammlung unter dem Titel Köstlichkeiten (Delicias) 1618 und hierauf eine vermehrte Sammlung unter dem Titel Liebeslieder (Las Eróticas) 1620 herausgab, welche ihrem Verfasser durch Zartheit, Süße und Wohllaut den Titel des spanischen Anakreon eintrugen und sichern; dann Francisco de Rioja (1600—59), dessen Silvas und Sonette eine wohlthuende Wärme und Innigkeit der Empfindung atmen.

Francisco de Quevedo. Nach dem Stiche von Geyser.

Die Bemühungen der pseudoklassischen Kritik und des Kultismus, von denen besonders die ersteren im 18. Jahrhundert ihre Früchte tragen sollten, vermochten zu dieser Zeit keine nachteilige Wirkung zu üben und konnten der Entwickelung der nationalen Litteratur, wie sie sich durch die Dichtergeneration vollbrachte, deren Chorführer Calderon war, keinen Abbruch thun.

Pedro Calderón de la Barca wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren und zwar aus einem Geschlechte, dessen ursprünglicher Sitz in eben demselben Thale der Gebirge von Burgos lag, aus welchem auch Lopes Eltern stammten. Nachdem er auf der Jesuitenschule seiner Vaterstadt vorgebildet worden, bezog er noch sehr jung die Universität zu Salamanka, wo er Mathematik, Philosophie und Jurisprudenz studierte. Im Alter von dreizehn Jahren schrieb er sein erstes Schauspiel, und bevor er das neunzehnte erreichte, war sein Ruf auf der spanischen Bühne schon fest begründet. Mit fünfundzwanzig Jahren trat er aus Neigung in den Soldatenstand und diente in Italien und in den Niederlanden. König Philipp IV., der an den Schauspielen des Dichters Gefallen gefunden hatte, berief ihn aus dem Feldlager an den Hof, wo er mit der Komposition und Direktion der „Fiestas“ beauftragt ward, welche mit großem Pomp im Palaste Buen Retiro aufgeführt wurden. Die Anerkennung seiner dichterischen Verdienste war, wie ich schon angedeutet habe, eine sehr frühzeitige, und sein großer Vorgänger Lope sagte bereits im Jahre 1630 von ihm, er werde das Höchste en estilo poético erreichen. Sein Leben verfloß gleichförmig und ruhig. Im Jahre 1637 in den Ritterorden von Santiago aufgenommen, war er im Dienste des Hofes fortwährend dramatisch und dramaturgisch thätig und galt viel bei dem Könige, welcher ihm, nachdem Calderon 1651 in den geistlichen Stand getreten, verschiedene Pfründen zuteilte, so daß der Dichter nicht nur sorgenfrei, sondern auch genüßlich leben konnte. Seiner dramatischen Fruchtbarkeit that seine Priesterschaft ebenso wenig Eintrag, als dies bei Lope der Fall gewesen war. Er starb am 25. Mai 1681 mit Hinterlassung eines beträchtlichen Vermögens, welches er einer geistlichen Kongregation vermachte, deren Mitglied er 1663 geworden war.

Pedro Calderón. Nach einem Stiche.

Seinem Biographen Vera-Tassis zufolge hat Calderon mehr als hundert Autos,

mehr als hundertundzwanzig Komödien, ferner hundert Saynetes, zweihundert Loas und eine zahllose Menge von Canzonen, Ottaven, Sonetten und Romanzen gedichtet. Die genannten Zahlenbestimmungen dürften indessen einigermaßen zu beschränken sein. Wie außerordentlich hoch Calderon von seinen Zeitgenossen gestellt wurde, bezeugt Vera-Tassis, indem er ihn nennt „das Orakel unseres Hofes und den Neid der Fremden, den Vater der Musen, den Luchs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menschen, den Fürsten der kastilischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreich, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Erotischen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen: er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigentümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm". Wären wir Spanier des 17. Jahrhunderts, so könnten wir diese Lobrede, etwa mit Ausnahme des ganz schiefen Passus vom Wiederauflebenlassen der Griechen und Römer durch Calderon, unbedenklich unterschreiben; allein wir, das skeptische Geschlecht des 19. Jahrhunderts, sehen uns den Dichter etwas unbefangener an.

Calderon ist ohne Frage das glänzendste dichterische Talent, welches der Katholizismus hervorgebracht hat, er ist der katholische Dichter par excellence. Ein deutscher Kritiker hat ihn trefflich charakterisiert mit den wenigen Worten: „Calderon hat allen Widerspruch, alle Gedankenlosigkeit, wie auch den ganzen blütenvollen Reichtum der katholischen Phantasie zu ihrer edelsten Form erhoben" [153]). Ja, ich möchte noch weiter gehen und statt Katholizismus setzen Christlichkeit, statt katholischer Dichter christlicher Dichter par excellence: denn mit solcher blendenden Pracht, wie er es gethan, wußte sonst keiner das christliche Dogma von der Nichtigkeit des Irdischen zu umkleiden; keiner auch hat mit so verlockender, in Verzückungen schwelgender Anschauung und Stimmung die christliche Negation des Lebens gepriesen, keiner hat so eindringlich gepredigt, daß Mensch sein sterben heiße, daß das Leben ein böser Traum, das Dasein die größte Krankheit sei. Calderon sieht nichts, durchaus nichts, weder Welt noch Menschen noch Zeiten mit menschlich freiem Auge an, sondern alles durch die grünen, gelben, blauen, roten und schwarzen Gläser der christlichen Glaubensbrille. Daher bei ihm die übermenschlichen himmelhohen Tugenden und die höllentiefen Laster, daher das beständige Schwanken zwischen unmöglichen Extremen, daher das phantastische, an Narrheit grenzende und doch auch wieder prosaisch konventionelle Fangballspielen mit dem romantischen Ehrenbegriff.

Dieses Fangballspielen mit dem romantisch willkürlichen Begriff der Ehre ist überhaupt eine schwache Seite der spanischen Dramatiker. Die Hohlheit und Narretei, die hierbei obwaltete, mag ein Beispiel zeigen, das ich einer Komödie Alarcons entnehme. Von Eifersucht getrieben, fordert Don Juan den Don Garcia zum Zweikampf. Als sich die Gegner treffen, erhält Juan von Garcia Aufklärungen, welche seine Eifersucht als völlig unbegründet erweisen. Die Ursache zum Duell ist also gänzlich weggeräumt. Dennoch schlagen sie sich, denn — wie Garcia nachher erzählt:

„Sein Bedenken trug er vor,
Bald war das beseitigt, aber
Um des Ehrenpunktes willen
Griffen wir darauf zum Stahle."

Aus der schwarzseherischen dogmatischen Befangenheit endlich stammt Calderons glaubenstolle Wut und brennende Grausamkeit, womit Andersdenkende geschmäht und verfolgt werden. Ich brauche als Beleg für das Gesagte, namentlich für das zuletzt Gesagte, nur den Auto El santo rey Don Fernando anzuführen, in welchem das Verbrennen der Albigenser ganz dithyrambisch gepriesen wird und der santo rey bei diesem so heiligen und ruhmwürdigen Werke selber Hand anlegt. Wo die Poesie, wie sie es bei Calderon nur allzu oft thut, bei dem finstersten Zelotismus in die Schule geht, da ist es mit ihrer höchsten Bestimmung vorbei, in absoluter Freiheit Schönes zu schaffen.

Calderon übernahm die Herrschaft der spanischen Bühne aus Lopes Händen und führte sie in der von seinem Vorgänger gehandhabten Manier fort. Er suchte und fand seinen Ruhm nicht in originellen Neuerungen, sondern in der künstlerischen Vervollkommnung und Vollendung des bereits Vorhandenen und von dem Geschmacke der Nation als gut Anerkannten. So bewegen sich denn seine Dramen in den seit Lope auf dem spanischen Theater gäng und gäben Formen, bringen aber diese Formen zugleich zur höchsten Entwickelung und somit die Bildungsgeschichte des nationalen Dramas selbst zum Abschluß. Welche Fülle von Phantasie und mystischem Tiefsinn, welche magische Pracht der Schilderung, welchen wundervollen Glanz der Sprache und des Verses Calderon hierbei entfaltet, welcher berauschende Weihrauchduft über seinen Gebilden und Scenen wogt und wirbelt, das ist zu allgemein bekannt und anerkannt, um einer näheren Erörterung zu bedürfen. Seine Zeitgenossen bewunderten ihn vor allem als Dichter von Autos und seine Stücke dieser Gattung gewähren in ihrer Vollendung die beste Einsicht in das Wesen derselben. Diene uns daher der Inhalt und Gang eines der berühmtesten, betitelt La cena de Belsasar (das Nachtmahl Belsatzars) als Beispiel.

Der Auto eröffnet sich mit einem Gespräche zwischen dem Propheten Daniel, in welchem das göttliche Gericht personifiziert ist, und dem Gedanken, welcher als Gracioso, d. h. als Narr und Hanswurst erscheint. Daniel bejammert die Schmach, welche die babylonische Gefangenschaft über das auserwählte Volk Gottes gebracht und noch bringe, worauf ihm der Gedanke mitteilt, daß König Belsatzar sich heute mit der Königin des Ostens, der Idolatria (Götzendienst) vermähle. In pomphaftem Zuge tritt nun Belsazar auf, begleitet von seiner Gemahlin, der Eitelkeit, um die Idolatria zu empfangen. Eitelkeit und Idolatria leisten ihm den Schwur der Treue und versprechen ihm ihre Beihilfe zur Unterjochung aller Könige der Erde und zur Vollendung des Turmes von Babel. Prahlerisch ruft Belsatzar aus: „Wer wird sich gegen mich erheben können?“ Daniel versetzt: „Die Hand Gottes!“ Der König will den Frechen niederhauen, aber er vermag nichts gegen den Gesalbten des Herrn und geht ab. Daniel ruft aus: „Wer, o Herr, wird deine Rache übernehmen?“ Sogleich erscheint der Tod in Gestalt eines Ritters und meldet sich bei Daniel als Vollstrecker der göttlichen Rache, worauf ihm der Prophet aufgiebt, zuvor noch den König zur Buße zu mahnen. Begleitet von dem Gedanken geht der Tod in den Garten, wo Belsatzar mit seinen beiden Weibern eine Orgie feiert. Der Gedanke macht dem König allerlei Possen vor, um ihn zu zerstreuen, aber der Tod schleicht unter den Schwelgenden umher und flüstert Belsatzar zu: „Du bist aus Staub und wirst wieder zu Staub werden!“ Der König flüchtet sich vor der entsetzlichen Stimme in eine Rosenlaube, wo ihn Idolatria und Eitelkeit in ihren Armen in Schlummer singen und wiegen, worüber Daniel passend moralisiert. Während des Schlafes suchen die beiden Weiber den König durch allerlei Phantome zu bethören, und es erscheint auf ihr Geheiß eine eherne Bildsäule Belsatzars, welche in einem Tempel göttlich verehrt

wird. Daniel zwingt jedoch das Bild, daß es mit Donnerstimme dem König zuruft: „Deine Götzen sind von Menschenhand gemacht, und ich verkündige dir das Gericht des einen und alleinigen Gottes, so du nicht Buße thust!" Das Phantom verschwindet und der König erwacht in bußfertiger Stimmung. Allein diese hält nicht lange an, und die beiden Weiber ordnen eine neue Orgie an, wobei aus den heiligen Gefäßen des Tempels Jehovas gezecht werden soll. Während dieses üppigen Mahles mischt sich der Tod unter die Dienerschaft und sucht den König nochmals zu warnen; allein das Geräusch des Festes übertönt seine Stimme, und da jetzt die Frist vorüber ist, reicht der Tod dem König den Becher, der Donner rollt, eine riesige Hand streckt sich in den Saal und schreibt in unbekannter Sprache flammende Worte an die Wand. Vergebens fragt der König nach der Bedeutung dieser Zeichen, bis Daniel hervortritt und spricht: „Sie bedeuten, daß deine Tage gezählt sind, daß das Maß deiner Schuld voll ist, weil du mit frevelnder Hand die Gefäße des Herrn entweiht hast, welche für das allerheiligste Sakrament des Altars bestimmt sind. Du stirbst und mit dir dein Reich!" Nun macht sich der Tod über den König her und erschlägt ihn. Idolatria ruft aus: „Ich erwache wie aus einem schweren Traum! O, wer jenes heilige Licht des Gnadengesetzes sehen dürfte!" Worauf Daniel: „Wohlan, als Prophet zeige ich dir diesen Tisch in den heiligen, mit Brot und Wein besetzten Altar umgewandelt." Sogleich erblickt man die Hostie und den Kelch, und die Idolatria wirft sich anbetend davor in den Staub. — Wie ganz charakteristisch ist es für diese „rechtgläubige" Dichterei, daß der **Gedanke** in diesem Stücke, wie in sehr vielen spanischen Autos, als possenreißerischer Narr erscheint!

Mit noch magischeren Farben als in den eigentlichen Autos hat Calderon die Romantik des „alles in sich aufzehrenden" Glaubens in seinen geistlichen und symbolischen Dramen gemalt, unter welchen als die berühmtesten sich hervorheben El mágico prodigioso, Los dos amantes del cielo, La exaltación de la cruz, La devoción de la cruz, La Aurora en Copavacana, La cisma de Inglaterra, La Sibila del Oriente, dann die zwei gefeiertsten, auch auf der deutschen Bühne bekannten La vida es sueño (das Leben ist Traum) und El principe constante (der standhafte Prinz). Von letzterem Stücke urteilt Schack: „Der standhafte Prinz, diese wunderbare Tragödie, steht für alle Zeiten als das Höchste da, was die christliche Poesie erreicht hat." Gegen dieses Urteil dürfte wenig einzuwenden sein, nur muß man den Zusatz **christliche** Poesie wohl beachten und im gehörigen Sinne fassen; denn nur die specifisch christliche Poesie kann es schön und erhaben finden, wenn der standhafte Prinz um seines Glaubens willen bei lebendigem Leibe auf einem Misthaufen verfault. Allerdings bietet uns für solche Graßheit die wunderbar schöne Scene, in welcher Fernando und die Prinzessin Phönix über Blumen und Sterne symbolisieren, reichen Ersatz. Es ist die vergeistigste, sublimierteste Romantik, welche je ein menschliches Gehirn ersann. Endlich die herrliche Hijo del ayre. Aus vollem Herzen stimme ich Immermann bei, wenn er sagt, die ersten Scenen des zweiten Teils der Tochter der Luft, wo Semiramis in der Fülle ihrer Herrlichkeit erscheint, hätten an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihresgleichen. Unter den Dramen, deren Stoff Calderon der Geschichte entnahm oder deren Personen und Scenerie wenigstens eine historische Färbung haben, stehen voran: El mayor monstruo los zelos, La gran Zenobia, Los cabellos de Absalon, Gustos y disgustos son no más que imaginación, Amor después de la muerte, La niña de Gómez Arias, El postrer duelo de España, El médico de su honra, Las tres justicias en una, endlich El Alcalde de Zalamea, in welchem die Figur des Bauern Crespo meisterhaft ist; denn da haben wir einmal einen Charakter, der menschlich fühlt, denkt und handelt und deshalb zu allen den verzückten und verrückten dogmatischen Larven, von

welchen Calderons Werke wimmeln, den wohlthuendsten Gegensatz bildet. Unter den mythologischen Festspielen des Dichters gebührt der Preis den beiden El mayor encanto Amor und Eco y Narciso. Vielfach spielen ins mythologische oder wenigstens ins feenhafte Gebiet hinüber La puente de Mantible und Leonido y Marfisa, welches, obgleich das letzte und im einundachtzigsten Lebensjahre des Dichters geschriebene Stück, noch voll jugendfrischer Glut ist. Eine weitere Gattung seiner Dramen wird mit dem vagen Namen „romantische Schauspiele“ bezeichnet und enthält das Meisterstück El

Mus todos Y assi charidad y fee y esperanza
Canten la victoria
dandole la palma
en lor de el segundo
blasson del Austria

Si quid Dictum Contra fidem aut Bonos
mores quasi non dictum et omnia Sub.
Correctione. Don Pº Calderon
de la Barca

Schluß einer Calderonhandschrift in der k. Hof- und Staatsbibliothek in München. Hier erstmals veröffentlicht.

pintor de su deshonra, dann die feinen Intriguenstücke La manos blancas no ofenden, Basta callar, Un castigo en tres venganzas, El secreto à voces und die anmutigen Lustspiele La Señora y la criada, Dicha y desdicha del nombre und La vanda y la flor, welche zu den eigentlichen „Mantel- oder Degenstücken“ Antes que todo es mi dama, Casa con dos puertas, Guárdate del agua mansa u. a. m. hinüberleiten. An die letzteren schließen sich dann als wirkliche Possen und Burlesken an: El Astrólogo fingido, No hay burlas con el amor, Hombre pobre todo es trazas, Cefalo y Procris.

Man sieht, Calderons Talent war von wunderbarer Vielseitigkeit und er wußte auf der dramatischen Klaviatur die höchsten wie die tiefsten Töne zu greifen. Platen hat über eines der Calderonschen Stücke das Motto gesetzt:

„Welche Zauberwildnis
Fesselt Ohr und Blick!
Blume jedes Bildnis,
Jedes Wort Musik —"

und das läßt sich recht wohl auf Calderons Poesie im Ganzen und Großen anwenden, insofern ja auch Giftblumen, an welchen in dieser Zauberwildnis kein Mangel ist, zur Flora, und Dissonanzen — ich meine die inquisitorischen Variationen über das Glaubensthema — zur Musik gehören. So vorragend aber Calderon in der Litteratur seines Volkes wie in der Geschichte der Kunst überhaupt dasteht und so entschieden es ist, daß sich noch in den spätesten Zeiten die Jünger des Schönen mit unbefangenem Auge an den farbensprühenden Gebilden seiner Phantasie erfreuen werden, ebenso entschieden müssen die bekannten Versuche der romantischen Schule verurteilt werden, den spanischen Höfling und Priester des 17. Jahrhunderts dem deutschen Volke des 19. Jahrhunderts auf seinem Theater als Inbegriff aller Poesie und Dramatik aufzunötigen. Das war so ein anachronistisch-servilistisches Gelüste, welches vonseiten des Volkes selbst wie von seiten kompetenter Richter die verdiente Abfertigung erfahren hat.

„Calderon mit seiner steifen
Formenpracht kann ich begreifen,
Auch an seinem immer neuen
Farbenschmelz mein Aug' erfreuen,
Selbst Phantome seiner krassen
Klosterhofluft gelten lassen.
Aber wer ihn heut noch gelten
Machen will, den muß ich schelten.
Wo er stehn will auf den Brettern,
Wird die Zeit herab ihn schmettern,
Die mit Fürstenknecht und Pfaffen
Künftig nichts mehr hat zu schaffen."
(Fr. Rückert.)

Unter Calderons dichtenden Zeitgenossen finden sich zwei, welche nicht in Unerschöpflichkeit und Umfang des Talents, wohl aber in manchen seiner besten Eigenschaften mit ihm wetteifern konnten. Diese beiden Dichter sind Rojas und Moreto. Francisco de Rojas, von dessen Lebensumständen man nur weiß, daß er in Toledo 1607 geboren und im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt wurde, ist der Verfasser eines der tadellosesten und berühmtesten Stücke des unermeßlich reichen Vorrats der spanischen Bühne. Es führt den Titel Außer meinem König — keiner (Del rey abajo — ninguno!) oder Garcia del Castañar und bringt die Konflikte der beleidigten Gattenehre und des altspanischen Royalismus in ebenso klarer als wirksamer und ästhetisch befriedigender Weise zur Anschauung. Der um die Litteratur seines Vaterlandes vielverdiente Ochoa äußert über dieses Stück: Es ist in Spanien so populär, daß es kaum einen halbwegs gebildeten Jüngling geben dürfte, welcher nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den stehenden Theatern in den großen Städten wird es fortwährend aufgeführt und selbst in Landstädten und Flecken ist es wohlbekannt, da es das erste Stück ist, mit welchem die vagierenden Schauspielertruppen, wenn sie kommen auf Landgrasung ausziehen, glanzvoll auslegen. Man kann sagen, daß dieses Stück von dem ungeheuren dramatischen Repertorium Spaniens das bekannteste ist."

Augustin Moreto y Cabaña, dessen Lebensumstände ebenfalls unbekannt sind, starb am 28. Oktober 1669 zu Toledo mit Hinterlassung der seltsamen Testamentsbestimmung, man solle seinen Leichnam auf der „Wiese der Gehenkten", dem Beerdigungsplatze der Hingerichteten, einscharren. Er lieferte im tragischen Fache das Meisterstück El va-

liente justiciero (der ritterliche Richter) und im komischen das Lustspiel Trotz wider Trotz (El desdén con el desdén), die psychologisch wahrste, spannendste, feinste und graziöseste Komödie der spanischen Litteratur. Die Zahl der Schauspieldichter aus der Zeit Philipps IV. und Karls II., ist Legion; wir begnügen uns aber, noch folgende ausgezeichnetere anzuführen: Matos Fragoso, Monroy, Diamante, Mendoza, Cubillo, Hoz, Solís (der berühmte Historiker), Salazar — und verweisen betreffs der übrigen den wißbegierigen Leser auf Schack, bei welchem sie sich (III. 400—428) verzeichnet und abgehandelt finden. Zum Schlusse dieser Blütenperiode der spanischen Litteratur überhaupt und des spanischen Theaters insbesondere führen wir noch ein Wort Ochoas an. Wäre," sagt er, „durch ein unbegreifliches Verhängnis beschlossen, unser ganzes Theater aus der goldenen Zeit zu vernichten, und würde es uns gestattet, ein Minimum davon, vier Dramen, als Reliquien so großen Reichtums zu retten, so würden wir bei dem großen Werte, den wir auf die litterarischen Celebritäten unserer Nation legen, doch keinen Augenblick anstehen, aus dem furchtbaren Schiffbruch zu retten: den Tetrarca (Eifersucht das größte Scheusal) von Calderon, El desdén con el desdén von Moreto, La verdad sospechosa von Alarcon und García del Castañar von Rojas."

Wenn je eine Glanzperiode die Anzeichen des nahenden Verfalles in sich trug, so die eben dargestellte. Neben den lebensfrischen, gesunden, dem nationalen Boden eigentümlichen Blüten entwickelten sich auch erkünstelte, zwar üppige, aber bei allem Schein und Glanze prunkender Form gehaltlose Treibhausblüten. Der Gongorismus wucherte weiter. Es that seinen Geschmacklosigkeiten keinen Abbruch, daß die sogenannten „Konzeptisten" hauptsächlich auf die gedankliche Bedeutung der Dichtungen Gewicht legten, wie z. B. ihre Häupter Alfonso de Ledesma († 1623, El monstruo imaginado) und Felix de Arteaga († 1633). Sie verfielen überdies gerne in ungenießbare Mystik. Das kunstvolle Formenwesen blieb siegreich und beherrschte auch ansehnlichere Talente wie Juan de Argujo, Augustin de Salazar, der sich besonders eifrig um den „estilo culto" bemühte (Cythara de Apolo), und die hauptsächlich auf dem Gebiete der Epik thätigen mittelmäßigen Franzisco de Borgja (Napoles recuperada), Bernardo de Balbuena (romantisches Epos Bernardo, Schäferroman El seglo de oro) und Luis Barahona de Soto, den glatt ausfeilenden, aber langweiligen Fortsetzer des Rasenden Roland in Lágrimas de Angélica. Mit vaterländischen Liedern trat Gonzalo de Argote y Molina hervor, durch angenehmen Humor Balthasar de Alcazar. Nachdem in Novellen und im Schelmenroman, wie wir sahen, von den hervorragendsten Talenten noch eine naturgemäße edle Prosa gepflegt worden war, machte sich bald auch hier ein gespreiztes und geziertes Wesen geltend.

Fünfte Periode.

Wenn des bereits begonnenen staatlichen Verfalls Spaniens ungeachtet im 17. Jahrhundert die spanische Litteratur zur höchsten Blüte und gediegensten Reife gelangt war, wenn im edelsten Wetteifer mit ihr die bildende Kunst, vertreten von Zurbarán, Velásquez und dem unvergleichlichen Murillo, ihre unsterblichen Werke geschaffen hatte, so traten von jetzt ab die Einwirkungen jenes Verfalls auf das geistige Leben der Nation nur um so rascher und unaufhaltsamer hervor. Spanien hörte auf, national

und original zu sein. Nachahmung wurde jetzt Charakter seiner Litteratur und sie, die überreiche, ging bei den Franzosen betteln und erniedrigte sich zur sklavischen Nachahmerin derer, welche die besten Gedanken und Motive früher bei ihr entlehnt hatten. Auf dem spanischen Königsthrone folgte der dekrepit gewordenen habsburgischen Dynastie mit Philipp V. die nicht minder dekrepite bourbonische, von welcher sich nur ein Sprößling, der intelligente Karl III. († 1788), als fähiger, gewissenhafter und thatkräftiger Regent erwies und den Beweis lieferte, was eine erleuchtete und ehrliche Regierung noch immer aus Spanien hätte machen können.

Ein neuerer spanischer Schriftsteller, Mora, hat das Verderben, welches die Bourbons in politischer und litterarischer Beziehung über Spanien brachten, mit brennenden Worten folgendermaßen angedeutet: „Von dem Tage an, daß jener gute Herr, Philipp V., ein aus kindischem Unverstand zusammengesetzter, von fremden Antrieben bewegter Körper, die Pyrenäen überschritten, hat Spanien keine Spur seiner ruhmvollen Trophäen bewahrt. Spanien ward eine Rumpelkammer, über die ein Kartenkönig regierte. Ihm folgte schnell ein Heer von Possenreißern und Gauklern, die Spanien überschwemmten gleich einem Heuschreckenschwarm, der sich auf Saaten und Gärten stürzt. Um sich nach allen Seiten ausbreiten zu können, suchten jene großmäuligen Abenteurer uns ihre Sprache, ihre Regierung, ihre Sitten und ihre Trachten aufzudrängen. Da waren wir kein Volk, sondern eine Kolonie, da waren wir nicht Menschen, nein, Affen derjenigen, die, ohne Umstände zu machen, uns wie alberne Tropfe und Esel behandelten. Für Bänder und kölnisches Wasser gaben wir ihnen unsere Ehre und Börse hin. Mit ihren Broschüren, Moden und Gaukeleien raubten sie unsere Tugend und unsern Reichtum. Madrid verwandelte sich in einen weiten Jahrmarkt von Windbeutelei und Gallicismus und, um dem Elend die Krone aufzusetzen, verband sich der Gallicismus mit dem Fanatismus. Der Adel des edlen Hesperiens vergrub sich in den schmutzigen Schlund eines sittenlosen, kindischen und verächtlichen Hofes, der schlechten Kopie des Hofes Ludwigs XIV. Die prachtvoll glänzende Poesie fiel, bedeckt von fremdem Flitterstaat, in die Hände eines Haufens Aberwitziger, die man damals Litteraten nannte. Bastarde einer erhabenen Mutter schändeten die lebensvolle, natürliche Reinheit derselben, und die fruchtbare, kräftige Matrone entschlummerte in dumpfer Starrsucht. Jene erklärten ihrem Vaterlande einen ungerechten Krieg, nannten seine kunstlose Anmut Plumpheit und erteilten denjenigen, die dessen Sprache nicht verstanden, einen Freibrief der Roheit. Die steifen Regeln französischer Kritiker, zusammengestellt aus mißdeuteten Regeln der Alten, wurden geschmacklos auf die spanische Poesie angewandt, und die einst so frische und blühende Dichtkunst verwandelte sich in die langweilige gereimte Prosa der Perückenzeit. Unter Karls III. Regierung begann ein regeres Leben in Spanien, ein Gefühl der Nationalität regte sich wieder und alsbald schienen auch bessere Zeiten für die Poesie zu nahen.“

Das durch ihn aufgehaltene Verderben vollendete sich unter seinem stupiden Nachfolger Karl IV. und dessen erbärmlichem Günstling Godoy, welcher das Land an Napoleon überlieferte. Wie das Volk gegen diesen sich erhoben, welche glorreichen Thaten es im Kampfe für seine Nationalität und Unabhängigkeit vollbracht, das ist mit unvergänglichen Zügen in das Buch der Geschichte eingezeichnet; aber auch nicht minder, daß Spanien den niederträchtigsten Menschen der Neuzeit, Ferdinand VII., hervorgebracht hat, der sein Volk mit raffinierter Schlechtigkeit und Grausamkeit um alle Früchte beispiellosester Anstrengung und Bravheit betrog. Nach ihm haben seine würdige Witwe Maria Christina und seine nicht minder würdige Tochter Isabella der Welt das abschreckende Exempel von dem gegeben, was die Völker zu erdulden haben um der „Gesalbten Gottes“ willen. Daß unter allen diesen Leiden das Licht der Kultur in Spanien

nicht ganz erloschen ist, daß das tönende Erz des Nationalbewußtseins, welches der Spanier in der Brust trägt, nach langem Stummsein seit dem Befreiungskriege wie in der Politik, so auch in der Litteratur wieder hellere Klänge gab, ist ein Beweis von der unverwüstlichen Spannkraft dieses eigenartigen Volkes, welches nach den unbefangensten Zeugnissen in seinen sogenannten niederen Klassen noch einen Schatz alter mannhafter Tugenden bewahrte, wie sie sonst in Europa kaum noch irgendwo gefunden werden.[154]) Und diesen Schatz scheint es bewahren zu wollen trotz so mancher trüben Erfahrungen in den Zeiten nach der Abdankung der mit der Tugendrose billigerweise geschmückten Isabella, sodann in den Zeiten der Anarchie, des Bürgerkriegs, der Regierung des wohlmeinenden Alfonso XII. und der gegenwärtigen Regentschaft unter Maria Christine, in diesen Zeiten ruheloser Parteikämpfe und unheilbarer Finanznot. Die dichterische und litterarische Schaffenslust erhält sich fort und schöpft in neuester Zeit zum Teil zwar ihre Anregungen aus fremden Quellen, zum Teil aber auch noch aus den eigenen des nationalen Denkens, Lebens und Webens.

Mit Recht ist gesagt worden, daß das Testament Karls IV., welches einen französischen Prinzen auf den spanischen Thron berief, gleichsam auch das Testament der spanischen Nationallitteratur und Nationalbühne gewesen sei. Mit dem Bourbon hielt nämlich die französische Pseudoklassik, welche bis dahin nur als eine gelehrte Schrulle in Spanien existiert hatte, ihren Einzug in Madrid. Indessen waren die Wirkungen der großen nationalen Dichter im Gedächtnis des Volkes noch zu frisch, als daß das boileausche Wesen sich sogleich allgemein hätte geltend machen können, und zwei für die Bühne thätige, einflußreiche Dichter aus dieser Zeit, José Cañizares (1676—1750) und Antonio de Zamora (um 1660—1740, El hechizado por fuerza) bildeten durch Festhalten an den nationalen Überlieferungen und Vorbildern gegen den französischen Geschmack eine Opposition, welche, da sie ohne talentvolle Fortsetzer blieb, nachmals durch die Bemühungen der pseudoklassisch-gallicistischen Litteraten Luzan, dessen Poetik 1737 erschien, Blas Nasarre, Montiano und Velasquez leider überwunden wurde. Von jetzt ab wurde es in der spanischen Gelehrtenwelt guter Ton, auf die eigene Nationallitteratur mit Verachtung herabzusehen und die pedantische Nachahmung der französischen Pedanten als einzig heilsam und bildend anzupreisen. Daher konnte einer der geistvollsten neueren Litterarhistoriker Spaniens mit Recht sagen: „Das 18. Jahrhundert vernichtete unsere litterarische Nationalität (el siglo XVIII. mató nuestra nacionalidad literaria)."

Nach französischen Mustern schneiderten der sonst für Lustspiel, Ode und Idyll begabte Nikolas Fernandez de Moratín, José Cadahalso, Caspar Melchior de Jovellanos, J. L. de Ayala, Thomas de Yriarte ihre kalten, leblosen Dramen. Von Yriarte (1750—91) sind jedoch seine in altspanischen Metren gedichteten litterarischen Fabeln als launig und anmutig zu rühmen. In seinem Sinn und Geist pflegte Felix Maria de Samaniego († 1801) diese Dichtungsart weiter. Die spanischen Epiker und Lyriker des 18. Jahrhunderts, wie Escoiquiz (México conquistada), Montengon und Arroyal, blieben gleich den Dramatikern auf oder unter der Fläche der Mittelmäßigkeit, über welche sich nur der 1817 im Exil gestorbene Meléndez Valdez erhob, das Haupt der Schule von Salamanca, die neben den fremden Vorbildern auch die alten nationalen noch gelten ließ. Valdez trat in Villegas' Fußstapfen und seine Lieder zeichnen sich durch leichten Gang und keusche Grazie aus. Noch höhere Anerkennung gebührt einem Pfleger der schönen Prosa in

dieser Zeit, dem José Francisco de Isla († 1781), der in seiner Historia del fray Gerundio de Campazas (deutsch von Bertuch) ein Sittengemälde des spanischen Klerus geliefert hat, welches den Romanen seines Landes aus der besten Zeit zur Seite gestellt werden muß und an Ironie und Humor stellenweise sogar mit dem Don Quijote wetteifert. Diese Erscheinung, sowie die von Witz und Satire überfließenden Saynetes des Ramón de la Cruz (geb. 1731), in welchen die französische Tragik prächtig verhöhnt wird, beweisen, daß der boileausche Regelzwang den spanischen Genius noch immer nicht völlig zu unterjochen vermocht hatte.

José de Quintana. Stich von Geoffroy.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zu nahm der patriotische Vicente García de la Huerta (1730—87) die unterbrochene Opposition gegen den Gallicismus wieder auf, und in den Dramen des jüngeren Moratín (1760 bis 1828) des hochsinnigen Nicasio Alvarez de Cienfuegos 1764—1809, Zorayda, La condesa de Castilla) und des Manuel José de Quintana (1772 bis 1857, Pelayo) regte sich bereits, wenn auch erst schüchtern und rücksichtsvoll, wieder ein freierer, ein nationaler Geist. Dieser erstarkte im 19. Jahrhundert, besonders als die deutsche Kritik, als die dramaturgischen Siege Lessings über die Gallomanie, als die Würdigung Calderons durch Schlegel auch in Spanien Eingang gefunden hatten. Nachdem dann das pseudoklassische System in Frankreich selbst durch die neuromantische Schule gestürzt worden, war die Rückwirkung auf Spanien mächtig genug, um ihm auch dort ein Ende zu machen und in die neu erwachende Hervorbringung nationalen Geist und nationale Formen zurückzuführen.

Diese neu eröffnete Bahn betraten als Dramatiker der bekannte Staatsmann Francisco Martínez de la Rosa (1789–1862), welcher den Gallicismus theroretisch bekriegte, als Epiker sich in der Dichtung Zaragoza bewährte und in dem Hauptwerk, dem Trauerspiel Aben Humeya, zuerst wieder den fessellosen Nationalstil zur Geltung brachte, und der geniale Bretón de los Herreros (1800—73), der bedeutendste und einflußreichste spanische Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Lustspiele (Marcela, A Madrid me vuelvo, Todo es farsa en este mundo, Muerte y veras, Me voy de Madrid, Las flaquezas ministeriales) und historische Schauspiele (Fernando el emplazado, Bellido Dolfos) an die Werke der alten Meister erinnern und zwar

keineswegs zu ihrem Nachteil, da sie vom Bewußtsein der neueren Zeit getragen sind. Auch als Lyriker und Satiriker ist Breton de los Herreros berühmt. Unter seinen zahlreichen Mitstrebenden und Nachfolgern als Bühnendichter sind namhaft zu machen Rodríguez Rubi (geb. 1817), Angel de Saavedra (1791—1865), Antonio Gil y Zarate (1793—1861, Rosmunda, Guzman el bueno), Antonio García Gutiérrez († 1884, Trauerspiel El Trovador), Juan Eugenio Hartzenbusch (geb. 1806 als der Sohn eines deutschen Vaters und einer spanischen Mutter, † 1880, Los amantes de Teruel, La madre de Pelayo, Alfonso el casto und andere Dramen, sowie La visionaria, La coja y el encogido und andere Komödien), Mariano José de Larra (1810—1837 Macias, Trauerspiel, dessen Stoff auch als Roman von ihm behandelt wurde: El doncel de Don Enrique el Doliente), Patricio de la Escosura (1807—78), auch Dichter von Liedern des Weltleids und bedeutend im historischen Roman (El conde de Candespina, Ni rey ni roque), Ventura de la Vega († 1865), José Zorrilla (1817—1893), der nicht allein im dramatischen Fache (Hauptwerke Don Juan Tenorio, deutsch von Wilde, und El zapatero y el rey), sondern auch als Lyriker (Cantos del trovador, Flores perdidas) und Epiker (Granada, La cruz y la media luna) seine Zeitgenossen und Mitstrebenden wie an Talent so auch an Erfolg überflügelte, so daß ihm mit Recht 1889 die Krönung zum Dichter in Granada zuteil wurde.

Mit den Namen Quintana und Zorrilla sind auch die Hauptvertreter zweier gegensätzlicher Richtungen genannt, die sich unter der Befreiung von der Ausländerei entwickelten: der Klassik und der Romantik. Unter den Klassikern hielten die einen an den Formen der französischen Klassik fest, die andern ließen nur die alte nationale Dichtung als vorbildlich gelten. Die Romantiker kümmerten sich entweder um gar keine Kunstgesetze oder sie lehnten an die französischen Muster an. Außer den noch zu erwähnenden Arriaza, Mora u. a. zählen zu den Klassikern im bezeichneten Sinne der Epiker Juan Maria Maury († 1845), Felix José Reinoso († 1842), José Somoza und Serafin Calderón (Poesías de un solitario, Cristianos y Moriscos). Auf den Bahnen der Romantik wandelten außer Zorrilla, Zarate, Saavedra, Hartzenbusch, Espronceda auch José Bermúdez de Castro (El día de difuntos) und der Jesuit Jacinto Salas y Quiroja; ferner mögen der Lustspieldichter Franzisco de Burgos († 1843), sowie Franzisco Pacheco, anmutig in Lied und Romanze, hier angereiht werden. Mehr eklektisch zwischen beiden Richtungen hielten sich außer Martínez de la Rosa auch Gallego, Xerica, Lista, der Lyriker José María Roldán und der Fabeldichter und Epigrammatiker Manuel de Arjona.

An der Spitze der modernen spanischen Lyriker glänzt Juan Bautista de Arriaza (1770—1837), dessen glut- und schwungvolle Cantos patrióticos, aus welchen sich die Profecía del Pirineo als eine politische Ode hervorhebt, die kaum der Marseillaise weicht, die Guerilleros seines Landes zum Todeskampfe gegen die Franzosen befeuerten. Weitere lyrische Dichter von anerkanntem Rufe in dieser Epoche sind der patriotische Elegiker Juan Nicasio Gallego (1777—1853), die schon erwähnten M. J. Quintana (Oden) und Martínez de la Rosa, sodann Alberto Lista (1775—1848, Poesías sagradas, Poesías filosóficas), Verfasser der berühmten Oda à la muerte de Jesús, José Joaquin de Mora (1783—1863, Hauptwerk Legendas), Pablo de Xerica (geb. 1781), besonders im satirischen Genre ausgezeichnet, Julian Romeu und José de Espronceda (1810—42), welcher letztgenannte, der begabteste der ganzen Reihe, in seinen

Gedichten byronische Anregungen und hugosche Anschauungen mit nationalspanischer Stimmung geistvoll zu vermitteln und zu verbinden wußte und auch im Roman seine Begabung bewährte (Hauptwerke El conde nado á la muerte, El estudiante Don Sancho Saldaña). Und bis in die neueste Zeit hinein fand die lyrische Dichtung eifrige Pflege, wenn auch nicht immer mit innerem Erfolge, falls sie sich in die philosophische Gedankenwelt wagte. Freundliche und meist wohlberechtigte Aufnahme in weiten Kreisen ward zuteil José Selgas, Manuel del Palacio, Jiménez Delgado, Fernandez de Castro (Penas y Sueños), Curros Enriquez (Aires de minha terra), Antonio Grilo, Fr. Sanchez Arjona (Poesías líricas), J. P. Velarde (Nuevas poesías), A. Cáceres Prat (Recuerdos y Sombras), Melchor de Palau (Verdades poéticas), M. S. Barrios (Passatiempos), besonders aber Antonio de Trueba († 1889, Libro de los Cantares), auf dessen Art schon der Ehrenname „Poeta del pueblo“ hindeutet, und dem Dichter des Weltschmerzes Ramon de Campoamor (geb. 1817, Dolores y Cantares, Epos Colón). Hielt sich Campoamor in Los pequeños poemas volkstümlicher, so versuchte er in dem Spätling El drama universal die höchsten und tiefsten Fragen religiösen Denkens und Glaubens zu beantworten. Den letztgenannten Dichtern stehen würdig zur Seite der an Phantasie und tiefer Empfindung reiche Nuñez de Arce (geb. 1834), ein heftiger Gegner der Nachahmung Heines, berühmt durch seine elegisch-patriotischen Gritos del conbate, und der selbständige, durch Unglück frühzeitig aufgeriebene Gustavo Adolfo Becquer (1836—70, Rimas, übersetzt von Rich. Jordan, Las hojas secas), in dessen gedankentiefen Gedichten die knappe Form oft frei gehaltener Rhythmen und herber Sprache den reichen Gehalt kaum zu fassen vermag.

Eine eigenartige Blütenfülle lyrischer und anderweitiger Dichtung trieb in dieser jüngsten Periode Catalonien. Schon im 14. und 15. Jahrhundert hatten an den Abhängen der Pyrenäen gegen das Mittelmeer hin frohe Sänger die Kunst der Troubadours in katalonischer Mundart fortgeführt; allein nachdem durch die Vereinigung des Landes mit der spanischen Monarchie die kastilische Sprache das Übergewicht erlangt hatte, sank jene dichterische Thätigkeit. In den Vierziger Jahren unseres Jahrhunderts aber lebte die „noble, excellen, maravilhosa e vertuosa Donna Sciensa“ in neukatalonischer Mundart, einer Art Galloromanisch, fröhlich wieder auf. Die „Trobadors moderns“ feierten bei den Blumenspielen („jochs florals“) dichterische Wettkämpfe, deren Mittelpunkt Barcelona war und deren Kämpen an der Ostküste Spaniens und auf den Balearen bis in die Gegenwart ihre Tüchtigkeit bewiesen. Sie zeichneten sich durch frische Begeisterung, lebendige Phantasie, Schönheit der sprachlichen und rhythmischen Formen, Reichtum und Vielseitigkeit des Stoffes aus. Dieser Wiedergeburt („renacimiento“) entsproßte vor allem in der Lyrik, aber auch im Gebiete der Romanze und größerer Dichtungen eine reiche Zahl von Blüten, auf denen die Betrachtung gerne ruht. Unter den Sängern dieser neuen gaya sciencia ragte hervor Victor Balaguer (geb. 1824), der auch auf dramatischem Gebiete Vorzügliches schuf. Seine Trilogie I Pirenei (deutsch von Fastenrath) behandelt mit historischem Sinne die Inquisition zu Anfang des 13. Jahrhunderts. Neben ihm zeichneten sich aus Jacinto Verdaguer (Atlantida), Joaquin Rubio y Ors, Marrim Aguilò, Milà y Fontanals, Vicente Wenzeslao Querol (Rimas), der Faustübersetzer Pelay Briz, Constanti Llombart, Theodor Llorente, Angel Guimera, Franzisco Matheu, der Dramatiker Fr. Soler, und auf Mallorka Jer. Rossello (Lo Joglar de May-

lorcha), Bartolomeo Ferrá (Poesías Comedias) und José Taronji (geb. 1847, El trovador mallorquin).[155])

Das Epos im höhern Stile, das ja in allen Litteraturen der Sturmflut der Romane und Novellen nach und nach erliegen zu müssen scheint, hat im modernen Spanien nur wenige bedeutendere Schöpfungen aufzuweisen, wie etwa Angel de Saavedras Moro expósito, J. F. Diaz' Blanca, Damas Calvets Mallorca cristiana. Weit beliebter sind bis heute die Romanzen und die Legendas im spanischen Sinne. Romanzen dichteten außer Zorrilla, Campoamor, Arce noch Gonzalez de Tejada (Romances), F. Ibañez Pacheco (Cuentos Gaditanos) und Ramon Garcia Sanchez (Los doce Alfonsos). Unter den Legenden-Dichtern thaten sich hervor Cesar Maraver (Azzahra), Ventura Ruiz Aguilera († 1881 Legenda de Noche-Buena, Elegías) und (S. 226) Becquer, der „spanische Heine", (Perez el Organista und La cruz del Diablo.) Mit Fabeln fanden Beifall F. Baeza und Miguel Augustin Principe). Weil er auch episch sich bethätigte, sei hier des schon als Lyriker genannten Nuñez de Arce, eines der bedeutendsten neuesten spanischen Dichter erwähnt. Arce ist eine tiefgründige Natur, durchzittert von dem Zweifel und den brennenden Fragen der Zeit. Was seine Seele durchwogt, klingt wieder in seinen Dichtungen (Epos Raimundo Lúlio, Idilio). In Ultima lamentación de Lord Byron kämpft er den letzten Seelenkampf des Dichters mit. In der Allegorie Visión de Fray Martín versenkt er sich in die Seele des nach Wahrheit, freilich vergeblich ringenden Luther. Die Legende El Vértigo schildert uns einen, den der Wahn beseelt, er müsse gemäß seiner Veranlagung seinen Bruder hassen, also daß er ihn zuletzt tötet. Viele preisen als das beste seiner Dramen El haz de leña (das Holzbündel), das Don Carlos behandelt und Philipp II. historisch gerechter wird. Arces Sprache ist künstlerisch durchgebildet, der Grundzug seiner Dichtung aber lyrisch.

Sehr reich ist die neuere spanische Litteratur an Romanen und Novellen jeder Gattung. Neben dem Felde des historischen Romans wurde insbesondere das der alten nationalen Form der Novelas ejemplares eifrigst angebaut, welches z. B. in dem Don Quijote del siglo XVIII. von Francisco Seneriz eine freilich mehr anspruchsvolle als gehaltreiche Frucht geliefert hat. Die historische Romanlitteratur bot so ziemlich durchweg Mittelgut; denn der Romantiker Telesfero de Trueba Cosio (1805—1835), welcher höhere Ansprüche zu befriedigen geeignet gewesen wäre, schrieb seine Erzählungen in englischer Sprache. Novellistische Erscheinungen von größerer Bedeutung waren Los dos reyes von Juan Ariza, El Anticristo von Francisco Nagarro Villoslaba, Doce Españoles de brocha garda von Antonio Flores und der soziale Roman Maria ó la hija de un jornalero von Wenceslao Ayguals de Izco.

Alle die Genannten stellte jedoch Fernan Caballero (1797—1877) in Schatten, unter welchem Autornamen eine Dame sich barg, Cecilia de Arrom, die Tochter des um die Kenntnis spanischer Litteratur in Deutschland vielfach verdienten Hamburgers J. N. Böhl von Faber, der sich in Cadix niedergelassen und eine Spanierin geheiratet hatte. Fernan Caballero hat mit großem Erfolge das Fach der realistischen Novellistik kultiviert und ihre mittels wiederholter Übertragungen (von Geuder und von Lemcke) auch in Deutschland bekannt gewordenen Sittenromane (Novelas de costumbres: La Gaviota, La familia de Alvareda, Lágrimas, Sola, Clemencia u. a. m.) bieten ein

durchaus nationales, sehr katholisches, treues und nicht unpoetisches Spiegelbild der Gesellschaft des modernen Spaniens, aber, wohlverstanden, des modernen Spaniens, wie es am Hofe der Königin Isabella gewünscht und, soweit die Liederlichkeit dazu Zeit ließ, auch angestrebt wurde, d. h. also eigentlich eines unmodernen Spaniens, welches sehr „fromm“, sehr ultramontan, sehr fanatisch und sehr servil gewesen sein würde.

Nicht weniger, sondern entschieden höher und vielseitiger begabt als die hispanisierte Hamburgerin, auch nicht weniger gutkatholisch, aber weniger fanatisch als diese, war die Señora Gertrudis Gómez de Avellaneda (1816—73), welche als Dichterin zuerst unter dem Namen „La Peregrina“ auftrat, womit sie wohl auf ihre Herkunft aus Cuba anspielen wollte. Die erste Sammlung ihrer Poesías líricas ging ziemlich unbeachtet vorüber, wogegen ihr im Jahre 1844 zur Aufführung gelangtes Trauerspiel Alfonso Munio die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie lenkte. Den Erfolg dieses Stückes hat die Dichterin mittels ihrer späteren Versuche in der Tragödie und Komödie nicht wieder erreicht, geschweige übertroffen. Ihre Novelas ziehen an durch zartweiblichen Sinn und durchgebildeten Stil. Mit Fernan Caballero wetteiferte an Beliebtheit der romantisch gerichtete Fernandez y Gonzalez (geb. 1830), und zwar noch mehr als durch seine Dramen (El Cid, Padre y Rey u. a.) durch seine zahlreichen Romane, denen bei aller bildlichen Pracht der Sprache die Kunst fester Charakterzeichnung abgeht (Don Juan Tenorio, Los siete infantes de Lara, Violeta da Umbria, La Virgen de la Palma, El manco de Lepanto u. v. a). Fernandez y Gonzalez hatte gegen hundert Dramen und Romane geschrieben. Mit mehr Verständnis des Geistes und der Aufgaben des 19. Jahrhunderts, sowie des Berufes eines Novellisten desselben, als die beiden oben genannten berühmten Dichterinnen darzulegen verstanden, betrat Pedro Antonio de Alarcón (1833—1891), auch als lehrhafter und humoristischer, oft fein satirischer Poet (Poesías sérias y humorísticas), sowie als Essayist (La noche buena [Weihnacht] del poeta, welcher geistvolle Essay mehr als 100 Auflagen erlebte) unter seinen Zeitgenossen vorragend, das Feld der Erzählung, auf welchem er namentlich zwei vorzügliche Früchte geerntet hat: die soziale Novelle Das Ärgernis (El escándalo), ein ebenso echtsittliches wie echtdichterisches Plaidoyer für die Heiligkeit der Ehe, und die Dorfgeschichte Der Dreispitz (El sombrero de tres picos). Als trefflicher Schilderer von Volkssitten erwies er sich auch in El capitán Veneno und El niño de la boca. Seine Schreibweise ist von vorbildlicher gedrungener Kürze.

Unter Alarcons Zeitgenossen und Mitstrebenden auf dem Felde der Novellistik war der glücklichste Juan Valera (geb. 1824, La Cordobesa, Pepita Jimenez, Las ilusiones del Doctor Faustino), treuer Vertreter der idealistischen Richtung mit romantischer Neigung, auch als Lyriker bekannt, wie als Kenner und Pionier deutscher Litteratur in seinem Vaterlande thätig. Hohe Achtung sicherte sich Perez Galdós, indem er als Erzähler mit Kraft und Glück darnach trachtete, den spanischen Roman aus den Fesseln des Einflusses vonseiten des französischen völlig zu lösen und ganz auf eine nationale Grundlage zu stellen, was ja übrigens auch Cecilia de Arrom schon unternommen hatte. Die Hauptleistung von Galdós, der Roman „Doña Perfecta“, ist auch diesseits der Pyrenäen bekannt und anerkannt worden. Weiterhin drangen durch (Gloria, Lo Prohibido, Torquemada en la hoguera). Anlehnung an den modernen Realismus zeigte er in der Neigung zur Schilderung des Unangenehmen und Unerquicklichen (La desheredada). Galdós' Bestrebungen waren um so anerkennenswerter,

als neben der Weiterführung des geschichtlichen Romanes durch Leandro Herrero (El monje de Monasterio de Juste), Canovas del Castillo, Fernando Patxot (Las ruinas de mi convento), Emilio Castelar (La hermana de la caridad, Tragedias de la historia), Juan Garcia (Ave maris stella) der Realismus in den mannigfachsten Abstufungen bis zum Naturalismus sich immer mehr geltend machte, und als eine Zeit lang die nachahmende Abhängigkeit von französischen Mustern einzureißen drohte. Es kennzeichnet die Macht von Zeitströmungen, daß die Manier des Realismus und Naturalismus sogar von Schriftstellern angenommen wurde, die mit streng katholischem Glaubensbewußtsein den modernen Ideen abhold sind. Nach künstlerischer Durchdringung des Stoffes durch die Idee strebte Armando Palacio Valdés (La hermana San Salpicio, La Fè); er wurde auf den Index gesetzt. Im Roman Espuma zeichnete er unerschrocken mit satirischem Griffel die Fäulnis in der höheren Gesellschaft Spaniens. Gesunden Realismus vertrat auch der Humorist Carlos Frontaura (Sermones de Doña Paquita, Lances de la vida, Galeria de matrimonios); sein Drama Caballero particular erfreute sich großen Beifalls. Zum Teil verzeichnet und übertrieben schlecht beurteilt erscheint die spanische Gesellschaft in den satirischen Pequñeces des Jesuiten Coloma. Als Realisten gaben sich ferner Pedro de Novo y Colson (Un marino del siglo XIX), der Humorist Selgas (La primavera y el estío, Nona, Escenas fantásticas, Delicias del nuevo paraíso), Marques de Figueroa (El último estudiante), C. Suarez Bravo (Guerra sin cuartel), A. de Trueba (S. 426, Historia de dos almas), Julio Nombela, D. Octavio Picon. Letztgenannter entnahm seine Stoffe gerne dem Sumpfe des Lasterlebens von Priestern und Weibern (Dulce y sabrosa, La honrada), hatte aber mit seiner Satire Verdienste wie José Zahonero (La Vengadora, Inocencio con inocencia). Von naturalistischer Freiheit hielt sich auch eine sehr begabte Schriftstellerin nicht ferne, die rüstige Streiterin für Frauenemancipation Emilia Pardo de Bazan; eine scharfe Beobachterin, schilderte sie hauptsächlich galizisches Leben (Los pazos de Ulloa, Madre naturaleza, Pascal López, Una cristiana). Land und Leute um Santander zeichnete gut José Maria de Pereda (El Don Gonzáles, Pedro Sánchez, Sotileza). An Zola als Vorbild hielt sich José Ortega Munilla (Cleopatra Pérez), ebenso Alex. Sawa, der pessimistisch psychologisch die wüsteren Seiten des Lebens mit Vorliebe aufsuchte. Als Humoristen und mehr oder weniger satirische Skizzisten bethätigten sich Fernanflor (Isidor Fernandez Flores), Sobaquillo (Marino de Cavia, Azotes y galeras, De pitón à pitón) und Eduardo de Palacio (Cuadros vivos à pluma y al pelo). Unter den Schriftstellerinnen bleiben noch zu erwähnen Señora Pilar Sinuès del Marco, Angela Grassi, Faustina Suez de Melgar, Rosina Martinez de Lacosta.

Die Zahl der Dramen, bislang in der spanischen Litteratur gegen 60000 gestiegen, mehrt sich weiter und weiter. Zur Erklärung dient wohl die Äußerung eines Kenners: „Es will uns überhaupt scheinen, als ob der Spanier überhaupt von Natur zum Dramatiker geschaffen ist. Zu ernst, um sich an die Lyrik zu verbrauchen, zu lebendig, um sich auf das Epos zu konzentrieren — ist doch auch das Epos in Spanien in halber Entwickelung in den Romanzen des Cid stehen geblieben — vereint er in seinem Wesen beides in glücklicher Weise zu harmonischem Ganzen und ist selbst im äußeren Verkehr Dramatiker“ (Dierks, Unsere Zeit 1879, S. 786). Wie im Gebiete der erzählenden Dichtkunst, erhob sich auch hier der Kampf zwischen Idealismus und Realis-

mus, und einzelne Dramatiker der früheren Zeit gingen während desselben zum vollen Realismus über. Lopez de Ayala (1829—79) leistete bei dichterischer Behandlung des Stoffes und ernster Tendenz Vorzügliches im bürgerlichen Schauspiel (Culpa y perdón, Consuelo, Tanto por ciento, El tejado de vidrio). Manuel Tamayo y Baus pflegte mehr das historische Drama und das Lustspiel, zeichnete sich durch kräftige Entwickelung der Leidenschaften aus, zielte aber gerne auf starke Bühneneffekte ab (Locura de Amor, La bola de nieve, El drama nuevo).

Das höchste Ansehen unter den Dramatikern dieser Zeit gewann sich José Echegaray (geb. 1832, La esposa del vengador, En el seno de la muerte, beide deutsch von Fastenrath, El impareial, El gran galeoto, El hijo de Don Juan, O locura ó santidad, Manantial que non se ayata, La ultima noche u. a.) Er ist Realist, Analytiker, Psychologiker, Symbolist, jedenfalls ein bedeutender Dichter, der sich an bedeutsamste Probleme wagt. Aber die untersuchende Philosophie hält die warme Begeisterung zu sehr zurück, worüber die Vorführung des Grauenvollen, des Entsetzlichen in Entzweiungen von Gatten und Vätern und Söhnen nicht hinwegtäuscht. Will man von einer Schule Echegarays sprechen, so zählen zu ihr Eugenio Sellès (Malades que son justicias, El nudo gordiano), Joacquin Dicento (El suicidio de Werther) und Rafael Toromé (La fiebre del Dia). Als Lustspieldichter erwarb sich Leopoldo Cano y Maras in La Mariposa durch echte, satirisch gewürzte Komik größeres Verdienst, denn als Verfasser symbolischer Dramen im Stile Echegarays. Er trug dem Geschmacke des Publikums am Übertriebenen im Guten und Bösen und dem individuellen Können der Schauspieler zu sehr Rechnung auf Kosten der wahrhaftigen Kunst (La Pasionera). Im Lustspiel überflügelte ihn Josés Bruder Michel Echegaray; gesunden Humores voll verstand dieser auch die Geißel der Satire zu schwingen (La fuerza de un niño, En primera clase, La niña mimada). Mehr oder weniger Berufung oder Erfolg wiesen außer ältern, zum Teil schon erwähnten Dichtern, wie Campoamor, Navarrete, Camprodón, Herranz (La vírgen de la Lorrena) noch auf Guerra y Orbe, Serra, Zapate, Eusebio Blasco, Santisteban, Marco, Emilio Alvarez (Posse La banda del Rey), A. Sanchez Perez, E. Zoari (La justicia del ocaso), G. F. y Codina (Dolores), Juan de Gabellano (El esclavo de su culpa), Garcia de la Huerta (Raquel). Ein treff-

José Echegaray.

liches vaterländisches Trauerspiel (Vasco Nuñez de Balbao) schuf Pedro Novo y Colon, während Balaguers (S. 426) ins Kastilische übersetzten Tragedias mehr nur fesselnde Geschichtsbilder in dialogischer Form zu nennen sind. Alles in allem offenbarte sich in der modernsten spanischen Dramatik, ob sie auch keine Werke allerhöchsten Ranges schuf, doch ein frisches und meist selbständiges Streben und Leben. Und wenn oft genug im Publikum der Geschmack am Schaurigen oder dann an den sehr beliebten leichter geschürzten operhaften Zarzuelas sich geltend macht, so fällt die Schuld weniger auf die Dramatiker selbst.

Die Historik, von jeher ein Lieblingsfach der Autoren Spaniens, lag auch während der ersten Periode des 18. Jahrhunderts nicht völlig brach. Vicente Baacal- lar y Saña Marques de San Felipe († 1726) lieferte eine in altspanischem Ton erzählte vortreffliche Geschichte des Successionskrieges (Commentarios de la guerra de España desde principio del reynado del rey Felipe V., 1729), Juan Bautista Muñoz (1745—1799) die beste Geschichte der Eroberung Amerikas (Historia del nuevo mundo, 1793), José Antonio Conde (1770—1820) eine gründliche Geschichte der arabischen Invasion (Historia de la dominación de los Arabes en España, 1820). Der vielverfolgte Verfasser der ersten aktenmäßigen Geschichte der spanischen Inquisition Juan Antonio Llorente (1757—1824) mußte sein auch in Deutschland anerkanntes Werk im Ausland und in fremder Sprache schreiben (Histoire critique de l'inquisition d'Espagne, 1815). In neuerer Zeit war die Real academia de la historia zu Madrid unermüdlich in Sammlung und Herausgabe historischer Dokumente und Quellenschriftsteller. Von den zahlreichen Geschichtewerken, welche in den letzten Dezennien erschienen, sind als wertvoll anzuführen die Vidas de Españoles célebres von Quintana, die Geschichte des Unabhängigkeitskrieges von Toreño (Historia del levantamiento, guerra y revolución de España, 1835—1837) und die Werke von Argueles und Maldonado über denselben Gegenstand; ferner die Historia de los sitios de Zaragoza por los Franceses en los años 1808 y 1809, und das umfassende nationale Unternehmen der Historia general de España von Modesto La Fuente († 1866), ein Werk von staunenswertem Fleiße, gewissenhafter Forschung, warmer Vaterlandsliebe und maßvollem Freisinn in 28 Bänden. Unter den Darstellungen der Geschichte einzelner Provinzen oder Dichtungsgebiete zeichnet sich die Historia de Cataluña von V. Balaguer (S. 426 u. 431) aus, nicht weniger seine Historia política y literaria de los trovadores. In der Kultur- und Litterarhistorik hatte sich zu Anfang des Jahrhunderts insbesondere Antonio de Capmany y Montpalan († 1813) hervorgethan (Memorias históricas sobre la ciudad de Barcelona, Teatro historio-crítico de la elocuencia castellana); später trat Amador de los Rios (1818—78) mit seiner höchst fleißigen, aber unvollendeten, stilistisch sehr ungefügen Historia crítica de la literatura española hervor und bereicherte Eugenio de Tapia (1785—60) die historische Litteratur seines Landes mit der ausgezeichneten Historia de la civilización española desde la invasión de los Arabes hasta la época presente in 4 Bänden (1840). Zur näheren Kenntnis der bürgerlichen Kriege und Wirrsale, von welchen Spanien nach dem Tode Ferdinands VII. heimgesucht wurde, haben die Memorias des Marques de Miraflores, sowie die bezüglichen historischen Arbeiten von San Miguel und Pirala manches beigebracht. Der junge spanische Parlamentarismus hat auch die politische Beredsamkeit nicht wenig entwickelt und zum

Rufe des spanischen Redners par excellence ist Emilio Castelar (geb. 1832, S. 429) gelangt. Die sonoren und bilderreichen Perioden seiner Reden und Schriften klingen zweifelsohne auch dann noch angenehm, ja berauschend in südländischen Ohren, wann wir kühlen Nordländer nur bombastischen Klingklang aus denselben heraushören, wie solcher auch in den kulturgeschichtlichen Versuchen des spanischen Rhetors (La civilización en los cinco primores siglos del cristianismo, Historia del movimento republicano en Europa, El ocaso de la libertad) allzu kritiklos, schrill und anspruchsvoll klingelt. Die Geschichte des Cäsarismus Roms im letztgenannten Werke verliert die nötige unbefangene Darstellung durch den liberalen Parteistandpunkt des Verfassers, wie denn überhaupt das sonst eifrig gepflegte Studium der Geschichte im modernen Spanien durch die Einseitigkeit der politischen Anschauungen gern zu stark beeinflußt wird.

Emilio Castelar.

Und noch bleibt eine Pflicht zu erfüllen, ein Blick auf die dichterische Arbeit in den mittel- und südamerikanischen Ländern spanischer Zunge. Dort traten von älterer bis in die neueste Zeit Dichter auf, die bei ihren Landsleuten großen Beifall fanden und deren Ruf teilweise auch nach Europa herüber reichte. Im 16. Jahrhundert schon erwarben in Mexiko sich Ansehen Pedro Flores, Juan Arista, Lorenzo Algarte u. a. Das Drama behandelte volkstümlich zunächst religiöse Stoffe; Alarcón y Mendoza unternahm es zuerst, dasselbe von den kirchlichen Interessen loszulösen. Der Gongorismus wirkte sodann vom Mutterlande her auch auf die Kolonien. Salazar y Torres (geb. 1642, Dos autos sacramentales u. a.) und E. Vela huldigten ihm, während der spätere F. Soria, ein sprachgewandter, witziger Dichter, mehr an Calderon anlehnte. Nachdem dann der Gongorismus mit Anfang dieses Jahrhunderts so ziemlich überwunden worden war, vermochten sich die Dichter in den Kolonien von den herrschenden Zeitströmungen unabhängiger zu bewahren, als viele im Mutterlande. Als Dramatiker von großer Begabung erwies sich Manuel Eduardo de Gorostiza (1789—1851), besonders tüchtig auch im Lustspiele (Indulgencia para todos, El jugador, Contigo pan y cebolla, auch eine Übersetzung von Lessings Emilia Galotti). Zu frühe starb der schön veranlagte Balladen- und Dramendichter Rodriguez Galvan (1816—42). Zu seinen Zeitgenossen zählten José Maria Heredia (gest. 1839), Mariano Trujillo, Wenceslao Alpuche († 1841), Milanés, und der mit Recht berühmt gewordene Gabriel de la Concepcion Valdés, genannt Placido,

ein Mulatte, der am 28. Juni 1844 als Märtyrer für die Rechte seiner farbigen Mitbrüder auf Cuba erschossen wurde. Seine Gedichte (Poesías escogidas) wurden von den Spaniern verboten und konfisziert, leben aber fort im Munde seiner Stammesgenossen. Der spanische Reisende Quiroya sagt von ihm: „Dieser Mann erhebt sich in seinen halbwilden Gesängen zu den erhabensten und edelsten Gedanken. Mitten aus den Verirrungen seiner Sprache zucken Blitze von echtem Glanz. Erstaunlich ist die Leichtigkeit, womit er die zartesten Gegenstände behandelt, und einige seiner Gedichte regen die tiefsten Empfindungen der Seele auf.“ Weite Kreise erfaßte mit seinen von lyrischem Hauche durchwehten Dramen Calderón y Bertran (1809—45, A ninguna de lustres, Anna Bolena, El Torneo, La vuelta del Cruzado). Den Beinamen des Byron von Centralamerika erwarb sich J. B. Montufar in Guatemala, der erst 35 Jahre alt 1844 starb, aufgerieben von Leiden und Kämpfen um die Freiheit, nachdem er in prächtigen Liedern (Poesías) seiner gequälten Seele Sehnen und Empfinden ausgeströmt hatte. Durch die Dichtungen der spanisch-amerikanischen Sänger weht etwas von der Glut und erhabenen Pracht der Tropen. Unter den neuesten mexikanischen Dichtern that sich Joaquin Pesado hervor. Er nahm in Las Aztecas altmexikanische Stoffe und Weisen wieder auf, erfreute durch die „meisterhafte“ Terzinendichtung Jerusalem und besang die Liebe gleich Manuel Carpio, welcher auch religiöse Stoffe behandelte (El camino del Gólgata). Unglückliche Liebe schilderte und beendete mit Selbstmord 1873 der beklagenswerte Manuel Acuña; Vaterland, Liebe und Heimat pries Juan de Peza (geb. 1852, Cantos del hogar). José Palma (Tinieblas de alma) aus Cuba, als Sänger von dessen Unabhängigkeit verbannt, Vincente Acosta, Manuel de Palacio, der Schilderer der Pampas und des Urwaldes, Miguel Urratin (Armonías), Ramon Uriarte (Hojas de un album) und Salvador Diaz Miron vertreten gedankenvoll und bilderreich die Lyrik ehrenwert. Miron, wegen Straßenraubes und Mordes oft im Gefängnisse, wegen seiner tief empfundenen Lieder der Liebling des Volkes, sprach sein stolzes Selbstgefühl in den Versen aus:

„Daß nie die Welt mein Thun verzieh
Und kränkend stets mir trat entgegen?
Die höchsten Firnen sind's, um die
Sich die Gewitterwolken legen.“

Als Dichter von Romanen und nationalen historischen Novellen that sich besonders Vicente Rivas Palacio hervor. Im dichterreichen Guatemala erwarben sich verdientes Ansehen Fernando Velarde (Cánticos del nuevo mundo), Goyena (Fábulas), besonders aber zwei edle Kämpfer für die Freiheit ihrer Heimat, die Brüder Juan und Miguel Diéguez; jener sang herrliche Heimatlieder (A los Cuchumatanes), dieser schweres Liebesleid; sodann J. F. Rodríguez, G. Fermin Aycinena (Al pensativo, Amatitlan) und der Novellist José Milla. Zu seiner heimischen Erde Cuba Preis dichtete Francisco Sellén Poesías. J. A. Bonalde aus Venezuela bewährte dichterische Berufung und Begabung mit La catarata del Niagara. Argentinien ist im Dichterwalde vertreten durch den begeisterten Liedersänger Rafael Obligado, den freigesinnten Lehrdichter Olegaria Andrade und den Novellisten José Marmol (Amalia); Columbia durch den Odendichter José Joaquin Ortiz, den Liederdichter Miguel Antonio Caro, durch Diego Fallon, Rafael Pombo, Rafael Nuñez († 1894), der Rimas dichtete zum Preise des Weibes und auch des philosophischen Glaubens, zu dem er durch lange Zweifel gelangte, und den Romandichter

Jorge Isaacs María; Chile durch die Dramatiker Andres Belló und José Joaquin de Mora.

Und auch an Dichterinnen fehlte es drüben nicht. Das beweisen die Namen der Gongoristin Sor Juana Ines de la Cruz (La monja de México), der Isabel Prieto (Legenden und Dramen), der Vincenta Laparra aus Guatemala (Lieder und Dramen), ihrer Landsmännin Dolores Montenegro, erdolcht von einem Eifersüchtigen, gepriesen als südamerikanische Sappho, und endlich der Peruanerin Maura Vergara.[156])

Bei einem Überblick über die spanische Litteratur dieses Jahrhunderts und insbesondere der letzten Jahrzehnte gewinnt man ein Bild lebhafter Thätigkeit. Folgte auch dem Aufschwung zu Anfang der siebziger Jahre eine Zeit der Beeinflussung durch das Ausland, so besannen sich doch die meisten Dichter und Schriftsteller bald wieder mehr auf sich selbst und die nationale Eigenart. Von der Decentralisation, welche in der starken Entfaltung der Dichtung in katalonischer Mundart, sowie in dem Bestehen der drei litterarischen Mittelpunkte Madrid, Barcelona und Cadix sich geltend macht, kann wohl eine Gefahr der schwächenden Zersplitterung drohen, bei gutem Willen aber auch ein fördernder Wettbewerb der schaffenden Kräfte in Aussicht stehen. Nicht ohne Berechtigung rühmen spanische Kritiker von der modernen Litteratur ihres Landes, daß „sie nicht hinter der des goldenen Zeitalters zurückstehe und nicht neidisch zu sein brauche auf die reichste fremde zeitgenössische Litteratur“.

Fünfter Abschnitt.

Portugal.[157])

Initiale aus einem Prachtwerk d. 16. Jahrh.

Die spanische Litteratur machte eine etwas ausführlichere Betrachtung nötig durch ihren Reichtum und ihre Vielseitigkeit wie durch ihren Gehalt und ihre in allen Gebieten nationallitterarischer Thätigkeit erreichte Kunsthöhe, vermöge welcher Eigenschaften sie eine bedeutsame Stelle einnimmt in der Entwickelungsgeschichte europäischer Geisteskultur. Bei Portugal dagegen können wir uns bedeutend kürzer fassen. Hier konzentrierte sich nämlich die Blüte der Litteratur streng und eng um die staatliche Glanzperiode während des 16. Jahrhunderts und lieferte nur ein wahrhaft großes Werk. Der glorreiche Zeitraum, in welchem die Portugiesen unter der Regierung weiser, thatkräftiger und hochgesinnter Könige, besonders Emanuels des Großen (1495—1521), und unter der Führung von Helden, wie Vasco de Gama und Alfonso de Albuquerque, jene kühnen, dem Leben nach allen Richtungen hin neue Bahnen öffnenden Seefahrten und Eroberungszüge unternahmen, dieser Zeitraum förderte auch die Perle, die einzige, aber kostbare Perle ihrer Litteratur zu Tage: Die Lusiaden des Camões.

Und wie, nachdem 1536 die Inquisition, 1540 die Jesuiten eingeführt worden, Portugals politische Größe nach kurzer Dauer mit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts, als der unglückliche König Sebastian 1578 auf einem ritterlich-unsinnigen Zuge nach Afrika Heer und Leben eingebüßt hatte, zum Verfalle sich neigte und seither nie wieder zur rechten Selbständigkeit und Geltung gelangen konnte, so hat auch von da ab die portugiesische Litteratur lange nur ein welkes, hinsiechendes Leben geführt, als ob sich die staatliche und poetische Zeugungskraft in einem und demselben Zeitalter zumal erschöpft hätte. Portugal zeigte in seinem kläglichen Ruin, wohin Despoten und Pfaffen — par nobile fratrum — ein Land zu bringen vermögen, über welches die Natur eine Fülle ihrer edelsten Gaben ausgeschüttet hat, und wenn die Spanier aus dem Untergang ihrer politischen Macht eine Menge persönlicher und nationaler Eigenschaften sich gerettet hatten, welche noch eine Zukunft versprachen, so war dagegen die kirchliche Verdumpfung, die moralische und soziale Gesunkenheit und Verworfenheit der Portu-

giesen so groß, daß sie der Hoffnung auf eine bessere Zukunft lange nur spärlichen Raum ließen. Man betrachte nur Portugals neuere Geschichte, man lasse von parteilos prüfenden Reisenden die Feilheit, Feigheit und kriechend servile Höflichkeit der Portugiesen, hinter welcher gewissenloseste Heimtücke lauert, sich erzählen und man wird finden, daß die Ausdrücke der Verachtung, womit z. B. Byron von ihnen sprach, zwar hart, aber kaum hart genug waren, und daß er vollkommen das Recht hatte, von den Portugiesen als von „poor, paltry slaves" zu sprechen, die im physischen und moralischen Schmutze erstickten. Ein Volk, welches sich derartige Vorwürfe als nur zu gegründet gefallen lassen mußte, schien kaum noch eine Zukunft zu haben. Nichts war ihm geblieben als eine unglaubliche, komisch wirkende Prahlsucht, von welcher getrieben es, wie ein deutscher Reisender berichtet hat, gravitätisch behauptete, daß ein einziger „Hum portuguez bem tinchado" (grimmig blickender Portugiese) genügte, um Tausende von Feinden in die Flucht zu jagen, und welche sich sogar von staatswegen spaßhaft äußerte, wenn z. B. einem Kriegsschiffchen kleinster Sorte der hochklingende Name „O terror do mundo" (der Schrecken der Welt) beigelegt wurde.

Das portugiesische Romanzo, eine verweichlichte Schwestersprache der kastilischen, trat erweislich zuerst im 12. Jahrhundert als Schriftsprache auf und zwar in romanzenhaften Liedern, welche, wie die gleichzeitigen spanischen, die Erinnerungen an die Kämpfe altportugiesischer Helden gegen die Mauren feierten und im Gedächtnis des Volkes wacherhielten. Diese volksmäßige Liederdichtung, deren Erzeugnisse später in Cancioneiros (Liederbüchern) gesammelt wurden, reicht hoch in die mittelalterliche Vorzeit hinauf, jedoch sind nur wenige Proben derselben auf uns gekommen. So die Romanze As trovas dos Figueiredos, welche eine ritterliche That des Goesto Ansur, des Ahnherrn der Familien Figueiredo und Figueroa, aus dem 8. Jahrhundert besingt, deren Sprache jedoch so gewichtige philologische Bedenken erregt, daß ihre uns überlieferte Form wohl eher dem 15. Jahrhundert als einem früheren angehört. Noch zweifelhafter ist die Echtheit und das Alter einiger Lieder, deren Autorschaft dem Ritter Gonçalo Hermiguez, welcher zur Zeit des ersten Königs von Portugal Alfonso Henriquez († 1185) als eine Art von portugiesischem Cid lebte, wie sein Beiname Traga-mouro (Mohrenfresser) andeutet, und dem Egas Moniz Coëlho zugeschrieben wird.

Es ist daher bis auf weiteres angezeigt, als das älteste echte Denkmal portugiesischer Poesie das Liederbuch mit provençalischen Versmaßen zu betrachten, welches 75 Pergamentfolioblätter stark in der Bibliothek des Collegio dos Nobres zu Lissabon aufbewahrt wird und von welchem ein Engländer einen Abdruck veranstalten ließ (Fragmentos de hum cancioneiro inedito, 1823). Bellermann erstattete hierüber einen ausführlichen Bericht. Der Inhalt und die Form dieser Lieder, 260 an der Zahl, beweisen, daß die portugiesischen Dichter mit den provençalischen Troubadours in enger Verbindung gestanden haben müssen und daß also schon in ihren Anfängen die portugiesische Dichtung den Charakter der Nachahmung angenommen, dessen sie in ihrem ganzen Verlaufe nie mehr sich zu entledigen gewußt hat. Das Versmaß dieser Lieder ist fast durchgehends das jambische, und im Gegensatz zu der Assonanz der spanischen Romanzen kommt hier immer der Reim in Anwendung. Sämtliche Lieder scheinen von einem und demselben Verfasser herzurühren, und es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß derselbe einer der Trobadores gewesen sei, welche der König Diniz an seinem Hofe versammelte. Der Inhalt ist erotisch und durch das ganze Buch zieht

sich die Klage über unerhörte Liebeswerbung, gerade wie durch Petrarcas Sonette. In altportugiesischer oder galizischer Sprache dichtete auch der kastilische König Alfonso X. seine geistlichen Romanzen.

Im 14. Jahrhundert besang Alfonso Giraldes den von Alfonso IV. im Jahre 1340 gegen die Mauren am Saladofluß erfochtenen Sieg in einem epischen Gedichte, wovon aber nur zwei kleine Fragmente übrig sind. Im selben Jahrhundert dichtete der König Dom Pedro I. seine Liebeslieder, von denen sich einige in dem von Garcia de Resende 1516 veröffentlichten Cancioneiro vorfinden. Der berühmteste Liederdichter des 15. Jahrhunderts war Macias mit dem Beinamen „O namorado“ (der Verliebte), dessen romantisch-tragisches Ende durch Uhlands schöne Romanze verewigt wird. Von seinen Gedichten ist jedoch bis jetzt nur ein einziges vollständig bekannt geworden. Das soeben erwähnte Cancioneiro general des Resende ist die reichhaltigste Sammlung dichterischer Hervorbringungen Portugals aus dem 15. Jahrhundert. Es finden sich darin Lieder von 150 Dichtern, von denen ausgezeichnet werden Alvaro de Brito Pestanha, Alvaro Bareto, Gutierrez Couthinho, Fernam de Silveira, Francisco da Silveira, Nuno Pereira, Joao Roiz de Sa e Menezes, Diogo Brandao, Joao Manoel, Jorge de Aguiar, Gonzalo Mendes Sacoto, Duarte da Gama, Duarte de Brito und Bernardim Ribeiro, welcher letztgenannte am Hofe des großen Emanuel lebte und gemeiniglich als der Dichter betrachtet wird, welcher durch seine Lieder und Hirtengedichte, sowie durch Verfassung des ersten portugiesischen Romans, Menina e Moça, die Glanzperiode der Litteratur Portugals einleitete.

Mit dieser Glanzperiode ist es freilich, wenn wir Camões abrechnen, nicht eben weit her. Die volkstümliche Entwickelung der Poesie war nämlich durch Nachahmung fremder Muster, besonders der provençalischen Minnesubtilität, im Keime erstickt worden. Die nationalen Lieder (Chacras) und Romanzen, welche in Spanien stets so lebenskräftig und auf die Gestaltung der Litteratur von bedeutendstem Einfluß geblieben waren, mußten in Portugal schon sehr frühe einer süßlichen Hof- und Minnepoesie weichen, in welcher ausländische Einflüsse vorherrschend waren und die sich hauptsächlich mit naturloser Idyllik abgab. Schon in Ribeiro ist dieser Ton vollkommen ausgebildet, wie auch in seinem Zeitgenossen Christovam Falçam. Zu dem trübseligen Schäferromanwesen fügte sodann Francisco Moraës (ermordet 1572) durch seine Chronica de Palmerin de Inglaterra die aufgebauschte Ritterromantik, deren Ursprung ja, wie wir im vorigen Kapitel sahen, überhaupt in Portugal zu suchen sein soll. Allerdings trat um diese Zeit ein begabter Dichter auf, welcher gegen die Ausländerei Opposition machte und durch seine Thätigkeit auch für die spanische Litteratur wichtig wurde (S. 389). Dieser Dichter war Gil Vincente (1480—1557), der mit richtigem Instinkte das Volksleben zur Basis seines Dichtens machte und durch seine von Witz sprudelnden, wenn auch höchst mangelhaft und ungeschlacht komponierten Possen, wie durch seine Autos einen nationalen Ton in der portugiesischen Litteratur zu begründen suchte. Allein während in dem Nachbarlande aus derartigen Anfängen ein herrliches Volks- und Nationaltheater erblühte, verkrüppelte das portugiesische, indem es, da Gil Vincente ohne Nachfolger blieb, in die Hände gelehrter Pedanten fiel, welche, wie für die Litteratur überhaupt, so auch für die dramatische das einzige Heil in der durch die Italiener vermittelten Nachäffung antiker Formen sahen. Solche gelehrte Dichter

waren Saa de Miranda (geb. 1495) und Antonio Ferreira (1528—1569). Der letztere, dessen Sonette, Oden und Elegien in Sprache und Ausdruck glatt und wohlgedrechselt, aber von ebenso frostigem Gehalt sind wie seine pseudoklassische Tragödie „Inez de Castro“, wurde das Haupt der portugiesischen „Klassik“, die sich in Jorge Ferreira de Vasconcellos († 1585), in Pedro de Andrade Caminha († 1589) und Diogo Bernardes († 1596) talentlos fortsetzte.

Bevor aber die portugiesische Poesie in kalter Nachkünstelei des Altertums und der Ausländerei erstarrte, sollte sie durch Camões[158]) noch ihren höchsten Triumph feiern, obgleich auch dieser Dichter von den Fesseln der herrschenden litterarischen Richtung keineswegs gänzlich sich befreien konnte und das großartig Nationale seines Gedichts mehr in der Absicht desselben als in der Ausführung liegt, welche nur allzusehr von der maßlosen Verehrung jener Zeit für Vergil zeugt und in die portugiesische Heldensage ganz unpassende und widerhaarige Elemente mischt.

Luis de Camões wurde im Jahre 1525 als Sprößling eines altadeligen, aber verarmten Geschlechtes zu Lissabon geboren. Er studierte auf der Universität Coimbra und überließ sich schon als Student seinem dichterischen Drange. Nach beendigten Studien geriet er in Lissabon zu der Palastdame Katharina de Attayde in ein Verhältnis voll Glut und Leidenschaft, der einzige Sonnenblick des Glückes, welcher in dieses unglückliche Dichterleben gefallen ist. Da seine Thätigkeit als Poet keine Beachtung fand, beschloß er, Krieger zu werden, und nahm als Freiwilliger Dienste auf der Flotte, die gegen die Küste von Marokko auslief. Wie Cervantes und Lope, so hat auch Camões mitten im Geräusche der Waffen, des Seesturms und der Feldschlacht gedichtet. Nach beendigtem Seezug kehrte er nach Lissabon zurück, ohne weiteren Erfolg seiner bewiesenen Tapferkeit, aber mit dem Verlust seines linken Auges, welches ihm in dem Treffen bei Ceuta eine Büchsenkugel zerschmettert hatte. Voll Unmut darüber, in seinem Heimatlande durchaus keine irgendwie seinen Talenten und Kenntnissen entsprechende Laufbahn sich eröffnen zu können, schiffte er sich 1553 nach Ostindien ein. Allein auch in Goa, dem Mittelpunkte der indischen Besitzungen der Portugiesen, gelang es ihm nicht, ein Amt zu erhalten, und er sah sich daher genötigt, abermals Kriegsdienste zu nehmen und verschiedene Expeditionen zu Land und Meer mitzumachen, auf denen er alle Gefahren, welche die nachher von ihm so verherrlichten Entdecker des Seeweges nach Ostindien bestanden hatten, gleichsam von neuem zu erleben Gelegenheit hatte, ein Umstand, der auf sein großes Gedicht den bedeutendsten Einfluß üben mußte.

Die Jammerseligkeit der portugiesischen Verwaltung Indiens bewog ihn zu einer satirischen Schilderung derselben, deren Veröffentlichung den Vicekönig so erzürnte, daß er den Dichter auf die an den Küsten Chinas gelegene Halbinsel Macao verbannte, wo er sich fünf Jahre lang mit einem armseligen Amte abquälen mußte. Auf dem höchsten Punkte der Landenge, welche Macao mit dem Festlande von China verbindet, zeigt man noch jetzt die sogenannte Camõesgrotte, von wo aus sich eine entzückende Aussicht über Meer und Land eröffnet. In dieser Grotte schrieb der Dichter, wie die Sage geht, sein großes Nationalepos „Os Lusiadas“ (die Lusiaden, d. h. Lusitanier, Portugiesen). Indessen hatte in Goa ein neuer Vicekönig die Verwaltung übernommen und erlaubte dem Dichter, den Ort seiner Verbannung zu verlassen. Auf der Rückreise nach Goa scheiterte das Schiff, auf welchem Camões sich befand, an der Mündung des Kamboja-Flusses und mit Not rettete er sich auf einem Brett ans Ufer, sich und

sein teures Werk, dessen Blätter die Meereswellen näßten. Gläubiger und Verleumder brachten es dahin, daß er zu Goa ins Gefängnis geworfen wurde, woraus einige Freunde seiner Muse endlich ihn erlösten. Arm, wie er es betreten, verließ er das Wunderland, wo so viele Nichtswürdige Schätze aufhäuften, und landete nach sechzehn-

Luis de Camões. Stich von Lignon nach dem Gemälde von Gérard.
(Nach Seidlitz, Historisches Porträtwerk.)

jähriger Abwesenheit 1569 im Hafen von Lissabon. Er veröffentlichte sein Gedicht mit einer Widmung an den jungen König Sebastian, welcher dem großen Verherrlicher der lusitanischen Nation ein Jahrgeld von 25, sage fünfundzwanzig Thalern aussetzte. Er wäre verhungert, wenn nicht ein treuer Mohr, welchen er aus Indien mitgebracht, nächtlicher Weile in den Straßen der Hauptstadt für seinen Herrn gebettelt hätte.

Neben eigenem Unglück erlebte Camões noch den Fall seines geliebten Vaterlandes, welchen der verpfaffte König Sebastian durch seinen hirntollen Ritterzug gegen Marokko im Jahre 1578 herbeiführte. Ein oder zwei Jahre darauf starb nach der gewöhnlichen Annahme der Dichter, von Armut und Krankheit aufgezehrt, in einem Hospital. Sechzehn Jahre nach seinem Tode errichtete man ihm ein Denkmal. Ein schöneres setzte ihm unser Tieck mittels seiner Novelle „Tod des Dichters" (1834).

Camões hat sich in verschiedenen Gattungen der Poesie versucht, mit dem wenigsten Glück im Drama, indem er drei Stücke lieferte, die von keinem Belange sind. Dagegen müssen seine Idyllen (deutsch von Schlüter und Stork), Cançaos (Canzonen) und Sonette (deutsch von Arentsschild u. a.) im italienischen Stil als in edler Form und seelenvollem Gehalt gleich ausgezeichnet anerkannt werden.[159]) Seine nationallitterarische Bedeutung beruht jedoch auf seinem epischen, in achtzeiligen Stanzen geschriebenen, in zehn Gesänge geteilten Gedicht Os Lusiadas, zuerst gedruckt 1572.

Ein Deutscher, Emil Biel, besorgte die beste und schönste Ausgabe der berühmten Dichtung, eine prächtige, textkritische und illustrierte Säcularedition in Großfolio: Os Lusiadas. Edição critica-commemorativa do terceiro centenario da morte do grande poeta, 1880 seq.

Dieses von der edelsten Begeisterung getragene Werk ist unter dem unrichtigen Namen Die Lusiade in ganz Europa berühmt, in Deutschland aber ungeachtet der ausgezeichneten Übersetzungen von Donner (1833), Booch-Arkossy (1854), Eitner (1869, reimlos), Wollheim da Fonséca, Storck mehr genannt und geehrt als gekannt, weshalb hier eine möglichst gedrängte Darlegung des Inhalts nicht unwillkommen sein wird. Camões hatte eine gar hochsinnige Vorstellung von seinem Beginnen und Beruf. Sehr schön sagt er in der Exposition seines Gedichts (C. I. St. 10): „Vereis amor da patria não movido De premio vil, mas alto e quasi eterno." (Du wirst sie schau'n, die Vaterlandesliebe, Die kein gemeiner Eigennutz erregte.) Damit ist schon angedeutet, was der Dichter will. Nicht einen einzelnen Helden, nein, ein ganzes Volk und dessen Geschichte, allen Ruhm, welchen die Lusitanier erworben, will er verherrlichen, und diese konsequent durchgeführte Absicht verleiht seinem Werke ein so eigentümliches Gepräge. Historischer Sinn und Patriotismus walten überall in diesem Gedichte und stellen es dadurch hoch über die Erzeugnisse der italienischen Ritterepik. Als seine Musen ruft der vaterländische Dichter die „Tagides minhas" (die Jungfrauen des Tajo) an, damit sie ihm Begeisterung leihen, um die Waffen und die glorreich edlen Recken („as armas e os barões assinalados") seines Landes würdig zu besingen.

1. Gesang: Vasco de Gama und seine Gefährten, deren Entdeckungsreise dem Dichter zum leitenden Faden dient, befinden sich mit ihren Schiffen bereits im indischen Meere, in der Nähe von Madagaskar, als Jupiter die Götter versammelt, um über dieses Unternehmen Rat zu halten. Der Göttervater erweist sich den Portugiesen günstig, ebenso Mars und Venus, wogegen Bacchus, der seinen alten Ruhm in Indien durch die lusitanischen Helden verdunkelt zu sehen fürchtet, seine Abneigung zu erkennen giebt. Mars macht den Vorschlag, den Merkur abzusenden, um die Portugiesen an einen Ort zu bringen, wo sie von den Strapazen der Seefahrt ausruhen und Nachrichten über Indien einziehen könnten. Dies wird genehmigt und die Portugiesen erreichen Mozambik, wo aber Bacchus in Gestalt eines vornehmen Mauren den dortigen Scheich gegen sie aufwiegelt, so daß sie sich nur durch ihre Tapferkeit eines heimtückischen Angriffs erwehren können. Beim Weitersegeln bedienen sie sich eines Wegweisers, welcher sie irreführen will; allein Venus vereitelt seine List und bringt ihre Schützlinge nach Mombaza.

2. Gesang: Bacchus erwartet hier die Ankömmlinge, um sie mittels neuer Kunstgriffe zu verderben. Er nimmt, um die Portugiesen glauben zu machen, daß Mombaza von Christen bewohnt sei, zwei Soldaten, welche Gama ans Land geschickt, um die Gesinnung der Mauren zu erforschen, gastfreundlich in seinem eigenen Hause auf, in welchem er — so abenteuerlich geht Camões mit der griechischen Mythologie um — wie ein Christ lebt und der heiligen Jungfrau einen Altar errichtet hat, vor welchem er knieend betet. Venus entreißt jedoch die Lusitanen der drohenden Gefahr, indem sie mit Hilfe der Nereiden die Schiffe, wie sie in den verräterischen Hafen einlaufen wollen, zurücktreibt. Vasco de Gama richtet, der Rettung froh, ein Gebet an die göttliche Vorsicht um ferneren Beistand, und Venus steigt zum Empyreum empor, um dieses Gebet an den Stufen von Jupiters Thron niederzulegen. Dieser Gang der Venus ist eine der schönsten Glanzstellen des Gedichtes. Die Weichheit, Glut, üppige Grazie, wollüstige Pracht und sprachliche Musik der Schilderung sind unvergleichlich. Donner hat diese Stelle, wenn auch etwas frei, nicht unwürdig des Originals verdeutscht:

„Vom weiten Weg glühn röter ihre Wangen,
Hoch strahlt der Reiz der göttlichen Gestalt,
Daß Luft und Himmel zittert im Verlangen
Und rings der Sterne Chor in Liebe wallt.
Das Auge, das ihr Sohn zum Sitz empfangen,
Strömt aus der Geister lebende Gewalt,
Womit sie zündend starre Pol' umschlinget
Und flammend in die kalte Sphäre dringet.

Ihr goldnes Haar wallt in der Locken Ringung
Zum Nacken, der den reinen Schnee besiegt;
Ihr Busen bebt in leiser Wellenschwingung,
Auf welcher Amor ungesehn sich wiegt;
Glut sprüht des Gürtels blendende Umschlingung,
Womit ihr Sohn die Seelen heiß umschmiegt;
An glatter Hüfte rankten die Verlangen,
Die, gleich dem Epheu, sich um jene schlangen.

Ein dünner Stoff webt um die stillen Reize,
Die frommer Scham vertraute die Natur;
Das Netz, die Ros' umschleiernd nicht mit Geize,
Entfaltet und verhüllt zur Hälfte nur;
Doch daß es noch zu hell'rem Brande reize,
Entdeckt es lauschender Begier die Spur.
Schon hört man auf des Himmels fernsten Plänen
Vulkanus' Zornwut, Mavors' Liebessehnen.

Im engelschönen Blick der Hehren taute
Des Grams Gewölk, mit Lächeln hold vereint.
Dem Mädchen gleich, das unversehns der Traute
Verletzt im Liebesspiel, wie dann es weint
Und klagt und wieder lacht in einem Laute
Und munter jetzt und wieder zornig scheint:
So sprach die Göttin, aller Frauen Krone,
Mehr froh als traurig vor des Vaters Throne."

Jupiter erhört die Bitten der Venus, sagt die künftigen Großthaten der Portugiesen in Ostindien voraus und befiehlt dem Merkur, Vasco de Gama nach Melinda zu führen, dessen gastfreies Volk die Portugiesen freundlich aufnehmen würde. Dies geschieht in der That, und der König von Melinda, erstaunt über die kühne Seefahrt und aus diesem Unternehmen den Schluß ziehend, daß die Portugiesen ein außerordentlich tapferes und großes Volk sein müßten, schließt ein Bündnis mit den Abenteurern und bittet den Gama, ihm die Geschichte seines Vaterlandes zu erzählen.

3. Gesang: Gama erfüllt den Wunsch des Königs und beginnt seine Erzählung, die alle wichtigen, tragischen und rühmlichen Ereignisse der Geschichte Portugals umfaßt. Hervorzuheben ist die schöne Episode von der unglücklichen Inez de Castro (Stanze 119—135). Dieser Bericht an sich ist musterhaft, allein schlecht motiviert; denn, wie schon Sismondi bemerkt hat, der maurische König, an welchen er gerichtet wird, hat nie weder von Europa, noch von dessen Gesetzen und Kriegen, noch von dessen Religion etwas gehört, kann also den größten Teil davon unmöglich verstehen, und wenn er ihn verstände, so müßte diese Erzählung meist keine andere Wirkung haben als die, ihn gegen seine Gäste als geschworene Feinde des maurischen Geschlechtes und der Religion Mohammeds einzunehmen.

4. Gesang: Gama schließt seine geschichtliche Relation mit der Schilderung Emanuels des Großen, welcher die Entdeckungspläne seines Vorgängers Johanns II. fortgeführt und mit Aufsuchung des Seeweges nach Ostindien ihn, Gama selbst, beauftragt hat, nachdem ihm in einem Traumgesicht der Ganges erschienen und ihm die Herrschaft der Portugiesen über Ostindien geweissagt hatte. Groß stilisiert ist hier (St. 94—104) die Verwünschung, welche ein Greis beim Absegeln Gamas über die Herrschsucht ausspricht.

5. Gesang: Gama schildert dem König von Melinda die bisher auf seiner Fahrt bestandenen Abenteuer und Gefahren. Schön ist die Beschreibung der Wasserhose (St. 18—22), wie ja Camões überhaupt unübertrefflich ist in der Schilderung von Naturscenen und Naturwundern. „Ich darf als Naturforscher wohl sagen, daß in dem beschreibenden Teile der Lusiaden nie die Begeisterung des Dichters, der Schmuck der Rede und die süßen Laute der Schwermut der Genauigkeit in der Darstellung physischer Erscheinungen hinderlich werden. Sie haben vielmehr, wie dies immer der Fall ist, wenn die Kunst aus ungetrübter Quelle schöpft, den belebenden Eindruck der Größe und Wahrheit der Naturbilder erhöht. Unnachahmlich sind im Camões die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwischen Luft und Meer, zwischen der vielfach gestalteten Wolkendecke, ihren meteorologischen Prozessen und den verschiedenen Zuständen der Oberfläche des Ozeans. Camões ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein großer Seemaler." (Humboldt im Kosmos, II, 59.) Furchtbar ist die Erscheinung des Riesen Adamastor am Vorgebirge der guten Hoffnung (St. 37—61).

6. Gesang: Gamas Bericht ist zu Ende, die Portugiesen gehen wieder unter Segel und durchschiffen, von einem Lotsen des Königs von Melinda geführt, das indische Meer. Nun steckt sich Bacchus hinter die Meeresgötter und reizt sie gegen die kühnen Seefahrer auf, welche sich die Langeweile der Reise dadurch vertreiben, daß sie der Episode von den „Zwölf aus Engellande (os doze d'Inglaterra)" lauschen, welche Velloso erzählt (St. 44—69). Indessen schickt Äolus seine Winde aus, um das Meer in Aufruhr zu bringen, allein Venus eilt mit ihren Nymphen herbei, und die Reize derselben besänftigen die Winde. Die Küste Indiens erscheint in Sicht.

7. Gesang: Der Dichter spricht mit einem Gefühle patriotischen Stolzes von seinem Land und Volk und geht dann zur Schilderung Indiens über. Die landenden Portugiesen werden von dem König von Malabar gut empfangen. Ein indischer Großer besucht die lusitanischen Schiffe. Er bemerkt, daß auf den Flaggen und Fahnen der Portugiesen kriegerische Thaten abgebildet sind, und bittet um die Erklärung dieser Bilder.

8. Gesang: Gamas Bruder giebt diese Erklärung, d. h. abermals eine Verherrlichung der hervorragendsten Könige und Helden Portugals von dem fabelhaften König Lusus an bis herab auf die Infanten Dom Pedro und Dom Enrique, welche Ceuta eroberten. Indessen reizt Bacchus mittels eines Traumgesichtes einen Priester und durch diesen die Vornehmen Malabars gegen die Fremdlinge auf, von welchen der Religion des Landes Gefahr drohe. Daher entstehen nun eine Menge Verwickelungen zwischen den Eingeborenen und den Portugiesen.

9. Gesang: Nachdem sich die Konflikte ziemlich friedlich gelöst, spannt Gama, der ja seine Aufgabe vollbracht und sein Ziel erreicht hat, die Segel zur Heimkehr auf. Venus beschließt, ihre Schützlinge zur Schadloshaltung für die bestandenen Mühsale alle Wonnen, womit sie die Menschen beseligen kann, kosten zu lassen. Im Verein mit ihrem Sohn Amor bevölkert sie eine der anmutigsten Inseln des Morgenlandes mit den Nymphen des Meeres und führt die heimkehrenden Portugiesen an die Ufer dieses Eilandes. Die Schilderung dieses entzückenden Ortes und des genußvollen Liebeslebens zwischen Thetis und ihren Nymphen und den kühnen Abenteurern (St. 51 ff.) ist wunderschön und freudeatmend, und der Dichter beschließt sie mit der kühn allegorischen Deutung, daß dieses Elysium mit seinen Wonnen nichts anderes bedeute als die Ehre, „die wonnevoll das hohe Leben krönt".

10. Gesang: Die Göttin veranstaltet für die ganze Gesellschaft ein schwelgerisches Gastmahl, wo man „zu zwei und zwei, die Nymph' und ihr Galan", auf Stühlen von Kristall sitzt. Eine Sirene singt dabei die großen Thaten, welche Vasco de Gamas Nachfolger auf dem von ihm betretenen Wege verrichten würden, und dadurch wird der Cyklus portugiesischer Heldensage und Geschichte, welchen Camões im 3. und 4. Gesang begonnen und im 6. und 7. fortgesetzt hatte, zu Ende geführt und beschlossen. Dann führt Thetis den Gama auf einen hohen Berg und zeigt ihm mittels einer wunderbaren Himmelskugel die Einrichtung des Weltsystems und der Erde. Hierauf stechen die Portugiesen wieder in See, und der Dichter geleitet sie in wenigen Strophen in ihr Heimatland zurück. Eine erhabene Apostrophe an den König, welchem das Gedicht gewidmet ist, beschließt dasselbe. Hier am Schlusse aber drängt sich dem edlen Dichter die ganze Bitterkeit seines Mißgeschickes auf die Lippen, und er ergießt seinen Unmut in die herbe Strophe:

„Nicht mehr, o Muse! Denn verstimmt jetzt klingen
Der Leier Saiten, matt der Stimme Laute;
Nicht mag ich länger tauben Ohren singen,
Versunknem Volk, das nie auf Edles schaute.
Die Gunst, wodurch erstarkt des Genius Schwingen,
Giebt nicht das Vaterland, auf das ich baute:
Von niedrer Lust, vom eitelsten Verlangen
Ist's geistlos, stumpf und schmachvoll jetzt umfangen." (A. B.)

Schon diese dürftige Inhaltsanzeige ergiebt, daß der gäng und gäbe Begriff der Epopöe auf die Lusiaden nicht passe. Ich möchte sie daher ein historischromantisches Mosaikgemälde nennen, über welches ein allegorischer Hauch gebreitet ist. Auch die Mängel und Schwächen des Gedichtes sind, wie seine Vorzüge, aus dem Gange der Handlung zu ersehen, und ich brauche mich daher über die ersteren nicht mehr zu äußern, während ich über die letzteren einen Kenner des Camões und der südlichen Litteraturen überhaupt sprechen lassen will, wie der Norden nicht viele aufzuweisen hat. Tieck nämlich legte in seiner oben erwähnten Meisternovelle einem Italiener folgende Äußerung in den Mund: „Ihr Portugiesen umschifft zuerst Afrika, entdeckt dann den Weg zu dem fernen Indien, und diese Helden, die das sicher und klar unternehmen, denen ge-

lingt, was die Welt unmöglich nannte, diese sind die Helden des Dichters. An diese große Wunderbegebenheit knüpft er zugleich Vergangenheit und Zukunft; keine Begebenheit, die dem Portugiesen wichtig sein muß, die er nicht in diesem verschönernden Spiegel fände, kein Mann, der dem Vaterlande wert ist, der groß handelte, der hier nicht genannt und verherrlicht würde. Viele wollten die Vermischung der alten griechischen Mythologie mit dem Christentum tadeln, daß Bacchus und Venus persönlich auftreten, ein Rat der Götter sich versammelt und dennoch das Christentum als solches mit allen seinen Wundern und als echte Gottesverehrung gelehrt und gefeiert wird. Allein mir ist gerade diese Vermischung des Christlichen und Heidnischen als eine der größten Schönheiten dieses wunderbaren Werkes erschienen. Seit unserm großen Dante ist noch keinem gelungen, die Allegorie recht bedeutsam und tiefsinnig darzustellen, sie so zu behandeln, daß wir an sie glauben und sie als Wahrheit und Wirklichkeit betrachten können. Nur der portugiesische Camões darf sich hier neben unsern erhabenen Florentiner stellen. Das ungeheure Reich der Wasser wird bei ihm lebendig; auch hier, wie in der Luft, wie auf der Erde zeigen sich die übermenschlichen Kräfte, die Glück und Unglück darstellen und hervorbringen. Bis ins Innerste sind alle diese Bildungen von Wahrheit und dem Geiste des Dichters durchdrungen. Sein Gedicht ist die zweite göttliche Komödie, nur eine heroische, in welcher das Vaterland und dessen Verherrlichung, die Großthaten der portugiesischen Helden den Grund bilden, auf welchem alle übrige Zier eingewirkt ist. Darum ist die Erzählung aus der Vorzeit so notwendig. Ebenso schön ist die Prophezeiung, die uns schon die künftigen Thaten eines Pacheco und Albuquerque meldet. Seh' ich nun den verhältnismäßig kleinen Umfang dieses Gedichtes, diese zehn Gesänge, und erwäge, daß sie Geschichte der Vorzeit und Zukunft, die Beschreibung des Zuges, die Einwirkung der Götter und der Naturkräfte enthalten, so erscheint mir das Werk um so mehr als ein Wunder, da ihm noch für Episoden Raum bleibt, wie jene rührende Liebestragödie vom Tode der Inez de Castro."

Nachahmer, aber keine Nachfolger fand Camões in seinen beiden Zeitgenossen Jeronymo Cortereal und dem etwas begabteren Francisco Rodriguez Lobo (geb. um die Mitte des 16. Jahrhunderts), welcher taffetene Hirtenromane (Primavera, O pastor peregrino, O desenganado) und Verse verschiedener Sorten schrieb, worunter auch das langweilige historische Gedicht O condestabre de Portugal D. Nuño Alvarez Pereira sich findet. Berühmt ist er insbesondere als Prosaist, als welcher er den ciceronischen Periodenbau in die portugiesische Sprache einführte, und für das beste seiner Werke gelten seine moralisierenden Unterhaltungen über das Benehmen eines Weltmannes (Corte na Aldea). Von noch weit geringerem Werte als Lobos Dichterei ist die der übrigen portugiesischen Poeten des 17. Jahrhunderts, Gabriel Pereira de Castro († 1633), Manuel de Faria y Souza (1590—1649), ein manierierter und übergelehrter Polyhistor, der auch in spanischer Sprache Verse machte, und Antonio Barbosa Barcellar (1610—1663), ein schmachtender Elegiker. Das 18. Jahrhundert suchte die portugiesische Litteratur mit dem pseudoklassischen Geschmack heim, welcher bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, insbesondere auf der Bühne, tonangebend geblieben ist. An der Spitze der französelnden Versekünstler und Litteraten stand der Graf Xavier de Menezes de Ericeyra (1673—1743), der Boileaus Poetik ins Portugiesische übersetzte und nach den Vorschriften derselben eine Henriqueida ver-

fertigte, worin die Stiftung des portugiesischen Staates besungen wird. Seine Zeitgenossen und Nachfolger, Claudio Manoel de Costa, Paulina Cabral de Vasconcellos, Francisco Manoel de Nascimento (genannt Filenta Elysio), Manoel Barbosa de Bocage, Antonio Diniz da Cunha e Silva, guter Anakreontiker und Verfasser des komischen Epos O hyssope (der Sprengwedel), gingen ebenfalls Boileausche Wege oder adoptierten nebenbei die Schnörkeleien des spanischen Gongorismus. Die Rückkehr zum altnationalen Stil, welche Pedro Antonio Correa Garçao († 1772) mit seinen Genossen aus der Gesellschaft der „Arkadier" anstrebte, fand keine Beachtung, und in neuerer Zeit war das Nationalbewußtsein so tief gesunken, daß der Miguelist José Agostinho de Macedo, Verfasser des elenden Heldengedichts O Oriente, es nicht nur wagen durfte, Camões mit dem Kot einer afterweisen Kritik zu besudeln, sondern auch seinen Landsleuten für einen größern Dichter galt als der Schöpfer der Lusiaden.

Die Wiedergeburt der poetischen Litteratur, welche sich mittels der Neuromantik in den Ländern Europas während des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts vollbrachte, hat sich in Portugal nur sehr langsam Wirksamkeit und Geltung verschaffen können. Noch immer war der pseudoklassische Geschmack der herrschende, die Quelle der Hervorbringung floß nur spärlich, und die Litteratur nährte sich kümmerlich von Übersetzungen, wobei keineswegs immer eine vernünftige Auswahl der Originale stattfand. Unter den portugiesischen Dichtern neuerer und neuester Zeit haben sich Namen gemacht die Dramatiker Pimenta de Aguiar, Nolasco und Gomez (Inez de Castro, deutsch von Wittich), der Eklogiker Mouzinho de Albuquerque (geb. 1794, Georgicas portuguezas), die Lyriker und Fabulisten Sarmento, Semedo, Maldonado und Magalhaens, ferner d'Almeida Garret (1799—1854), der in einem episch-lyrischen Gedichte (übersetzt von Schack) Camões verherrlichte, das episch-satirische Gedicht Dona Branca und die episch-lyrische Dichtung Adozinda schrieb, welche durch ihre romantische Richtung sich bemerkbar machte; endlich die zwei talentvollsten: Antonio Feliciano de Castilho (1800—75), Verfasser der durch elegischen Wohllaut, Gefühlsinnigkeit und zarte Naturschilderung ausgezeichnete Dichtungen Cartas de Echo e Narciso, A Noite de Castello und Amor e Melancolia, und Alessandro Herculano de Carvalho e Araujo (1810—77), wie der Vorhingenannte zur Zeit des Miguelismus vielverfolgter Vaterlandsfreund, der in seinen gramschweren, religiös-politischen Gedichten, die er unter dem Titel A voz de propheta herausgab, die patriotische Saite wieder mächtig anschlug, welche aus der Harfe des Camões vordem so hell herausgeklungen. Herculano, welcher der erwähnten Sammlung von Dichtungen eine zweite (A harpa do creente) folgen ließ und dann seinen ausgezeichneten historischen Roman O monasticon (das Kloster) schuf, hat auch als kenntnisreicher und freisinniger Publicist nach allen Seiten hin aufhellend und wegeweisend gewirkt. Außerdem verdankt ihm die Historik die Wegfegung einer Masse von Mythen- und Legendenwust aus der Geschichte seines Vaterlandes. Seine geschichtlichen Werke Historia de Portugal und Da origem e establecimento da inquisição em Portugal zeichnen sich ebensosehr durch kritische Schärfe der Forschung wie durch Darstellungsgabe aus. Fraglos müssen wir in Herculano die bedeutendste Gestalt erkennen und anerkennen, welche seit Camões in der portugiesischen Litteratur aufgestanden. Auf der Thätigkeit dieses Schriftstellers beruhte vorzugsweise die Möglichkeit einer litterarischen Reform seines

andes. Man lernte an eine solche Möglichkeit glauben, so man auf die Dichterstimmen achtete, welche jenseits des Meeres in portugiesischer Sprache laut wurden, in der ehemaligen Kolonie Portugals, dem Kaiserreiche Brasilien, allwo eine klangreiche Stimme besonders aus den Cantos (1857) des Gonçalves Diaz (1823—64) tönte.

Als Probe stehe hier das von Booch-Arkossy übersetzte Lied aus der Verbannung (Cançao do exelio).

„Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá;
Sänger, die mich hier umflöten,
Sind so lieblich nicht als da.

Unser Himmel zeigt mehr Sterne,
Unsre Blumen schöner blühn;
Unser Wald hat reichres Leben,
Heißer wir in Liebe glühn.

Einsam sinnend nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da;
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Mein Land bietet Schönheitsfülle,
Wie ich hier sie nirgends sah!
Einsam sinnend nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da.
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Gott der Huld, laß mich nicht sterben,
Eh' mein Land ich wiedersah
Und sein Zauber mich beseelte,
Wie noch nie mir hier geschah;
Laß mich schau'n die Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá."

Und auch daheim im Mutterlande vollzog sich mählich eine Abwendung von der veralteten und sterilen Geschmacksrichtung, welche aus dem 18. Jahrhundert in das 19. herübergekommen war. Bei dieser Umwandlung, d. h. bei der Wendung von den pseudoklassischen zu den romantischen und modernen Anschauungen und Strebungen, hat die wachsende Bekanntschaft mit der deutschen Litteratur fraglos ein wesentliches Motiv abgegeben. Spuren der Wirksamkeit desselben begegnet man häufig in der portugiesischen Litteratur, wie sie sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu regen begann. So ganz deutlich in der Thätigkeit Herculanos (S. 445), so auch der Lyrik und Dramatik des begabten Gomez de Amorim (1827—91, Gedichtesammlungen: Cantos matutinos, Ephemeros, Derradeiros cantos, Schauspiele: O cedro vermelho, Odio de raça, A viuva u. a. v.). Amorim, der letzte bedeutende Nachfolger Garretts auf den Bahnen der Romantik, pflegte auch den Seeroman, sowie die patriotisch-geschichtliche Erzählung (O amor da patria, As duas fiandeiras). Die Romantik mußte aber bald auch dem modernen Bewußtsein Raum neben sich gewähren, das zunächst noch ruhiger und unbefangener sich äußerte in den Dichtungen und Arbeiten des gelehrten Litterarhistorikers Theophilo Braga (geb. 1843, Folhas verdes, Tempestades sonoras, Visão dos tempos, eine Art Weltlegende à la Hugo, Contos fantasticos), sowie in der Dorfnovellistik, welche der talentvolle Julio Diniz (1839—71) in seinem Lande begründete, indem er mit Geschick und Erfolg es unternahm, das bis dahin ganz beiseite gelassene Volksleben für den Roman und die Novelle heranzuziehen und dichterisch fruchtbar zu machen (As pupillas do Senhor Reitor, Uma familia ingleza, Serões da provincia). Mitten in den politischen Kämpfen seiner Zeit stand Luiz Augusto Palmeirim (geb. 1825), genannt der „portugiesische Béranger" (Poesias, Poesias populares, Os Desterrados). Den Volkston erstrebte nicht ohne Glück João de Deus (geb. 1830, Flores do campo, Ramo de Flores, Folhas soltas). Begeisterungsvoll gab seinen Freisinn Gomes Leal (geb. 1849) kund (Claridades do sul, A traicão carta a el Rei D. Luiz, Hereja), und büßte seinen Freimut mit Gefängnis. Über ungewöhnlich schöne Sprache gebot

Anthero de Quental, der 51 Jahre alt, 1891 den Tod suchte, nachdem er, selbst an der Berechtigung der Poesie in Gegenwart und Zukunft verzweifelnd, doch köstliche Dichtungen geschaffen hatte (Odas modernas, Sonetos). Joaquim der Araujo bemühte sich um die Hebung der portugiesischen Dichtung in Zeitschriften, fand aber im Publikum wenig Unterstützung. Er bewährte große Formgewandtheit (A lira intima). Unter den neuesten Lyrikern drangen am meisten durch: Thomaz Ribeiro (Vesperas, Poesias dispersas, Sons que passam, D. Jayme, einaktiges Drama A Indiana),

Castello-Branco. Nach Photographie.

Augusto Luso de Silva (Impressões de Natureza), Alfredo Campos (Um livro intimo), Faustino Xavier de Novaes (Poesias, Novas Poesias), José de Souto Monteiro (Sonetos, Poemas, auch Epiker). Nach neuen Formen strebte heineisierend und pessimistisch düster Eug. de Castro. Ein berufener Poet, z. B. auch in Belkiss, rainha de Saba, einem Gedichte in dramatischer Form, gewann er durch den Reichtum dichterischer Mittel vielen Beifall. Unter den Erzählern machten sich bemerkbar der Humorist Miguel Eduardo Lobo de Bulhões und die sprachgewandte Schriftstellerin Guiomar Torrezão (Rosas pallidas); von hervorragender Bedeutung aber war Camillo Castello-Branco, der sich 1890 aus Gram über seine Erblindung das Leben nahm. In seiner Lyrik mehr romantisch, schlicht und zart, begab er sich in seinen Romanen, über hundert, auf den Boden eines gesunden Realismus und wurde durch

ja berühmter als durch seine Dramen. Er pflegte hauptsächlich den historischen und den Sittenroman (A Freira no subterraneo, Luiz de Camões, Os amores de Diabo, Onde está a felicidade, O que façam mulheres u. v. a.). Neben Castello-Branco sind hervorzuheben Carlos Pinto d'Almeida (A Conquista de Lisboa), Fialho d'Almeida (Contos, A cidade do vicio), der fruchtbare Henrique Perez Eschrich (O violino do diabo, A Calumnia, O martyr de Golgatha, Os apostolos) und Tr. Coelho, bald ernst, bald heiter in Schilderungen aus dem Dorfleben seiner Heimat (Os meos amores).

Die Bühne lebte auch in neuester Zeit großenteils von Übersetzungen und Anleihen aus fremden Litteraturen, zum teil jedoch auch von nationalem Stoffe und Geiste. Eine große Reihe Dramatiker wären zu nennen: Der Lustspieldichter Antonio Varella, Alfredo Hogan, Joaquim August Oliveira, Joaquim Manoel Macedo u. v. a.; keinem von ihnen gelang es bis dahin, sich zu hervorragender Bedeutung aufzuschwingen.

Das dichterische und litterarische Leben Portugals in der neuesten Zeit litt oft unter der Heftigkeit der Parteinahme für die verschiedenen Richtungen. Es kennzeichnet die geistige Lage, daß neben veralteten Anschauungen radikalste Verneinung sich stürmisch laut macht, und daß eine junge Schule, die anfangs der sechziger Jahre sich bildete, um die überlieferten Formen abzuschütteln, gewaltsam aufgelöst wurde. Sie wirkte im Stillen weiter und zählt den poetisch begabten Kritiker Oliveira Martins zu den ihrigen.

Als ihren größten alten Meister in der Kunst des historischen Stils betrachten die Portugiesen den Joao de Barros (1496—1570), der in dem oratorischen Tone des Livius, jedoch mit der Gewissenhaftigkeit eines Quellenforschers die Entdeckungen und Eroberungen seiner Landsleute in Ostindien beschrieb (Asia dos fectos que os Portuguezes fizeram no descobrimento et conquista dos mares et terras do Oriente, 1552). Lavanha und Couto setzten dieses Geschichtebuch fort. Denselben Gegenstand behandelte mit noch größerer Zuverlässigkeit, aber geringerer Kunst F. L. de Castanheda (Hist. do descobr. e. conq. da India, 1552). Die großen Thaten seines Vaters erzählte Alfonso de Albuquerque (geb. 1500) mit edler Simplizität (Commentarios do grande D'Albuquerque, 1557). Bernardo de Brito (1569 bis 1617) schrieb in schönem Chronikstil die alte Geschichte Portugals bis zum Jahre 1109 (Monarchia lusitana, 1507), und die Reihe dieser verdienstvollen alten Historiker beschloß der treffliche Biograph J. F. de Andrado († 1657; Vida de D. Joao de Castro, 1651).

Die neuere Historik Portugals wurde, wie früher erwähnt worden, durch Alexandro Herculano (S. 445) auf die Grundlage einer unbefangen-wissenschaftlichen Kritik gestellt, welche Da Cunha Seixas mit geistvoller Schärfe handhabte, und Braga (S. 446) begründete die Geschichtschreibung der Litteratur seines Landes nach kulturhistorischer Methode. Luiz Augusto Rebello da Silva gab ein dreibändiges Werk A mocidade D. João V., das als wertvoll bezeichnet werden darf, gleich der Historia de Portugal, einer Arbeit der Bibliotheca das sciencias sociaes. Hervorzuheben ist endlich noch die gründliche Biographie des Infanten D. Duarte, des Bruders Johanns IV. von Portugal, durch M. F. Ramos Coelho.

Sechster Abschnitt.

Rätien und Rumänien.

Es soll zum Abschluß des ersten Bandes dieser Geschichte der Weltlitteratur dem zweiten Buch derselben noch ein kurzer Abschnitt hinzugefügt werden, um der rätoromanischen Sprache und Litteratur Erwähnung zu thun und der rumänischen etwas eingehender zu gedenken. Denn beide Volksstämme, die Rätoromanen, welche in „Alt-Fry-Rätien", am Abhange der Alpen gegen die lombardische Ebene und in Friaul sitzen, wie die Dakoromanen, welche die Walachei und die Moldau (früher mitsammen Donaufürstentümer genannt, dann Königreich Rumänien geheißen) ihr Vaterland nennen, sie gehören ihrer Sprache nach ganz unzweifelhaft zur großen romanischen oder, wie man neuerlich zu nennen pflegt, lateinischen Völkerfamilie.

Auf einem reducierten Teile des ursprünglichen Rätien lebt ein Volksbruchteil derselben, welcher mit Grund sich rühmt, eine unmittelbare Tochtersprache der römisch-lateinischen zu sprechen. Zur Zeit sind es noch ungefähr 50 000 Menschen, die dieses Rätoromanisch für ihre Muttersprache ansehen und es als solche werthalten, verstehen und reden. Diez, der Begründer der romanischen Philologie, hatte noch ungenügende Kenntnisse davon; erst durch den Mailänder Sprachforscher Ascoli ist es ebenbürtig in den Kreis seiner Schwestern getreten.[160]) Diese Sprache ist erst im Zeitalter der Reformation und unter deren kräftigem Einfluß im Kanton Graubünden zur Schriftsprache geworden; die anderen rätischen Dialekte haben keine nennenswerte Litteratur. Die Blütezeit umfaßt das sechzehnte und die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Das neue Testament übersetzte Bifrun ins Oberengadinische, die Psalmen Chiampell ins Unterengadinische. Auch das deutsche religiöse Drama wurde umgearbeitet (Joseph, Susanna, Hiob), und es entstanden Chroniken. Es erforderte eine Heimatliebe, welche etwas rührendes hat, um überhaupt in einem Idiom zu schreiben, dessen Klänge über die Bergwände der abgelegenen Thäler Graubündens nicht hinausreichte. Trotzdem ist eine romansche Litteratur entstanden, welche nahezu anderthalbhundert Autoren aufzuzählen vermag. Auch diese draußen in der weiten Welt ungehörten Prediger, Poeten und Zeitbücherschreiber, welche in den Quellengebieten des Vorder- und Hinterrheins wie unter den Gletschergehängen des Bernina Wort und Schrift ihrer Volksgenossen handhabten, auch sie haben mitgeschaffen an der unendlichen Kulturarbeit der Menschheit. In neuerer und neuester Zeit sodann haben Männer, deren Gaben alle Achtung verdienen, dichterische Anschauungen und Stimmungen in

ihrer heimatlichen Sprache ausgeprägt und haben in diese die poetischen Formen und Farben der Klassik und der Romantik eingeführt. Die großartige Hochgebirgsnatur des Engadin scheint dichterischem Schauen, Sinnen und Schaffen besonders günstig zu sein. Von dort stammen die Lyriker Flugi, Palliopi und Caderas, sowie der Humorist Caratsch, welcher als ursprünglichster, eigenartigster und volkstümlichster der Poeten, welche bislang in romanischer Mundart gedichtet haben, zu bezeichnen sein dürfte.

Dacien, das Land zwischen der Theiß, der Donau, dem oberen Dniester und den Karpathen, demnach das östliche Ungarn, Siebenbürgen, die Walachei, die Moldau und die Bukowina umfassend, ist von Trajan nach langwierigen Kämpfen (101—106 n. Chr.) dem römischen Reiche einverleibt worden. Die alte Bevölkerung dieses großen Landstriches war durch den Krieg fast gänzlich aufgerieben, und der siegreiche Imperator sandte deshalb eine Menge von Italikern dahin, um den entvölkerten, aber fruchtbaren Boden zu kultivieren. Diese römischen Kolonisten waren die Stammväter der jetzigen Moldauer und Walachen in der Walachei, in Siebenbürgen, Ungarn, im Banat und in der Bukowina, und die Sprache dieser Völkerschaften, die dakoromanische, ist mithin wie die übrigen romanischen Sprachen eine Tochtersprache des Lateins oder genauer gesprochen des lateinischen sermo rusticus.

Bekanntlich sind die Moldauer und Walachen bei ihren Nachbarn unter dem Namen Rumâni oder Vlachi bekannt. Der Name Vlachi (Vlassi, Lassi, hergeleitet von Latium) war im Altertum bei den an den Grenzen des römischen Reiches hausenden slavischen Völkern die Gesamtbezeichnung für Römer oder Lateiner.

Ein Volk, welches, wie das moldo-walachische thut, Musik und Gesang leidenschaftlich liebt, mußte naturgemäß seine wohllautende Sprache schon frühe zur Liederdichtung benützen, und dieser Zweig der Litteratur, die volksmäßige Lyrik, ist bis auf die Gegenwart herab von den Dakoromanen stets eifrig gepflegt worden. Der Volksgesang äußerte sich als lyrische Ausströmung unmittelbaren Gefühls oder als legendarische Darstellung geschichtlicher Erinnerungen. Die alten Volkslieder, die Doinen, wie die alten Volksromanzen, tragen fraglos den Stempel der Ursprünglichkeit. Von kraftvollem Inhalte, meist reimlos gehalten, schließen sie mit kurzem Abgesange.[161]) Das Beste, was die rumänische Kunstpoesie geleistet hat, leistete sie in Anlehnung an den Geist und den Ton der Volksdichtung.

Es währte aber eine geraume Weile, bis die Kunstdichtung dazu gelangte, diesen Geist wieder zu finden und diesen Ton wieder aufzunehmen. Denn streng genommen reicht das Alter der rumänischen Nationallitteratur über das 19. Jahrhundert nicht hinauf. Das Vorhandensein etlicher alter in rumänischer Sprache verfaßter Druckwerke kirchlicher Natur aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begründet doch nicht den Anspruch auf die Existenz einer Litteratur, und wenn man die dakoromanische mit dem Historiker Demeter Kantemir (1673—1729) anheben läßt, so übersieht man, daß derselbe seine Geschichte des osmanischen Reiches lateinisch geschrieben hat. Die wirkliche rumänische Litteratur, deren Anfänge, wie gesagt, dem 19. Jahrhundert angehören, bestand zunächst aus Übersetzungen oder aber sie ging lange sklavisch im Geleise der Nachahmung, wofür zuerst vorwiegend die deutsche Litteratur und zwar die aus der Zeit des Göttinger Hainbundes stammende, später dann die französische die Muster hergegeben hat. Die ältesten rumänischen Kunstpoeten, wie K. Konaki (1785—1850,

Poesii, J. Vacarescu, G. Alecsandrescu, A. Doniteu und der siebenbürgische Fabeldichter Dim. Cichindeal „machten“ Gedichte, deren Originale so ziemlich alle beim Ewald von Kleist, Hölty, Stolberg und Voß nachgewiesen werden können, und wo nicht bei den genannten Deutschen, so gewiß bei dem Franzosen Lafontaine. Denn jetzt kam das Fieber der Gallomanie über Rumänien, dessen Söhne und Töchter der „gebildeten Stände“ geradezu als Nachäffer, um nicht zu sagen als Affen der Franzosen sich aufzuspielen liebten, wie in der Anschauung und Lebensführung, so auch in der Litteratur.

Den Anbruch einer besseren Zeit für diese markierte das Erscheinen der berühmten Volksliedersammlung, welche Basile Alecsandri (1821—90) herausgab unter dem Titel Poesie popolari (1852, deutsch in Auswahl von W. v. Kotzebue, 1857). Davon kann man das ernste, redliche und teilweise auch gelungene Streben datieren, eine rumänische Nationallitteratur zu schaffen. Alecsandri begnügte sich nicht damit, seinen Landsleuten gezeigt zu haben, was für Quellen echter und gesunder Poesie aus dem heimischen Boden sprudelten, sondern er hat auch als Selbstdichter, als Lyriker, Romanzensänger und Dramatiker (Lustspiele und Vaudevilles) an dem bezeichneten Streben talentvoll sich beteiligt (Doine si lacrimioare, Poesie novi, Ballade, Repertoriu dramatien, Pastelurile, Legendele, Dumbrava Poesie, Despot-Voda (Drama); Ges. Werke, 7 Bde. 1873—76). Ich glaube, das Richtige zu treffen, wenn ich Alecsandris heldisches Lied von Plewna, Penesch der Curcan, für die nationalste Dichterthat erkläre, welche bislang einem Rumänen geglückt ist. Zunächst diesem Poeten stand Dimitrie Bolintineanu (1826—72), welcher der Litteratur seines Landes den ersten guten Roman gegeben hat, Manilu, allworin die Bojarenwirtschaft nach Verdienst geschildert und gezüchtigt wurde. Außerdem ist er um seiner lyrischen und romanzenhaften Dichtungen willen (Cantice, Legendele istorice, Basmele, Reveriile) von seinen Landsleuten sehr geschätzt. Nicht mit Unrecht, nur sollten sie ihn nicht so ohne weiteres mit Uhland auf die gleiche Linie stellen. In dergleichen Überhebungen kommt die große Eitelkeit, welche diese und jene Rumänen den geliebten Franzosen abgeguckt haben, lächerlich zum Vorschein.

Davon abgesehen, ist anzuerkennen, daß die Rumänen recht haben, wenn sie verlangen, daß man im zivilisierten Europa ihrer strebenden und wachsenden Litteratur eine wohlwollende Beachtung schenke. Diese Litteratur bemüht sich ja, das zu verdienen. Es sind nach dem Vorantritt von Alecsandri und Bolintineanu rumänische Poeten aufgetreten, welche in lyrischer, erzählender, humoristischer und satirischer Hervorbringung nicht gemeine Begabung mit schönem Eifer verbunden haben. So die beiden Negruzzi, Vater und Sohn, Konstantin Negruzzi (1809—68, Epiker, Aprode Purice, und Novellist) und Jakob Negruzzi (geb. 1843, Lyriker: Poesie, Idylliker: Miron si Florica, und Erzähler: Mihaiu Vereanu). Weiterhin Grigorie Sion (geb. 1822, Din poesiile, Dramatiker und poetischer Übersetzer), die Lyriker A. Candiano-Popescu (geb. 1842) und M. Eminescu (1849—89, Poesii, ernst, gedankenreich, pessimistisch), Th. Serbanescu (geb. 1839), G. Cretzeanu, D. Cornea, die Dramatiker G. Bengescu (geb. 1837, Radu III.) und S. Bodnarescu (Rienzi) und der Novellist oder, vielleicht besser gekennzeichnet, Essayist Joan Slavici, der treffliche Schilderer rumänischer Volksart, ein Dorfgeschichtenschreiber von ungewöhnlichem Talent, außerdem auch ein tüchtiger Ethnograph, wie sein in deutscher Sprache

verfaßtes Buch Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukowina (1881) bezeugt. In neuester Zeit vermochten sich Achtung zu gewinnen: D. Boniga (Dor sii jale, Sehnsucht und Trauer), dem sein Bestes gelingt, wenn er den Volkston anschlägt, der elegisch gerichtete Petrea dela Cluj (Zile negre, Finstere Tage), G. Kernbach (Poesii) und die Erzähler Fr. Demetrescu (Intime, Gedichte und Erzählungen, Sensitive, Gedichte) und N. Radulescu-Niger, tüchtiger Bauernschilderer. P. Dulfu erwarb sich den Preis der Akademie mit dem volksmäßigen Epos (24 Gesänge) Ispravile lui Pascala, darin er nach Überlieferungen die Thaten des rumänischen Eulenspiegels vorführt. Wohlverdiente Erwähnung finde hier auch wegen ihrer Bemühungen um Bekanntwerdung und Förderung der rumänischen Litteratur die Königin Elisabeth von Rumänien (geb. 1843), der wir in der deutschen Dichtung unter dem Namen Carmen Sylva als berufener Dichterin von reicher Phantasie und edler Sprache begegnen. Mit rumänischen Stoffen beschäftigen sich ihre Schriften Aus Carmen Sylvas Königreich, Pelesch-Märchen, Durch die Jahrhunderte und das Trauerspiel Meister Momole, sowie die Übersetzungen Rumänische Dichtungen und Lieder aus dem Dimbovitzathal. In rumänischer Sprache selbst versuchte sie sich mit Cuvinte sufletescu (Andachten).

Carmen Sylva. Nach Photographie.

Die Bemühungen auf dem Gebiete geschichtlicher Forschung brachten unter anderm eine sehr beachtenswerte Frucht: Istoria Românilor von V. A. Urechia.

Das sind die Anfänge der rumänischen Litteratur, und dieselben sind, auch streng beurteilt, jedenfalls der Art, daß sie die Schlußfolgerung auf eine weitere gedeihsame Entwickelung ermöglichen und begründen.

Illustrierte
Geschichte der Weltlitteratur.

Zweiter Band.

Illustrierte Geschichte

der

Weltlitteratur.

Ein Handbuch in zwei Bänden

von

Dr. Johannes Scherr,
ehemals Professor der Geschichte am eidg. Polytechnikum in Zürich.

Neunte Auflage.

Durchgesehen und bis auf die neueste Zeit ergänzt
von **Otto Haggenmacher**, Professor.

Zweiter Band.

Stuttgart.
Franckh'sche Verlagshandlung
W. Keller & Co.

Holzfreies Papier von Gebrüder Müller, Mochenwangen.

Druck von A. Bonz' Erben, Stuttgart.

Inhalt des zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Die germanischen Länder:

Viertes Buch:

Anhang:

Vollbilder und Tafeln in Band II.

Drittes Buch.

Die germanischen Länder.

England (Irland, Schottland) und Nordamerika.

Deutschland.

Niederlande. — Skandinavien.

Erster Abschnitt.

England (Irland, Schottland)
und
Nordamerika.

Initiale V aus einem Manuskript des 10. Jahrh. (London, British Museum.)

Verwickelter noch als der sprachliche Prozeß, dessen Resultate die romanischen Idiome Südeuropas sind, ist der gewesen, aus welchem die englische Sprache hervorging. Von der ältesten Zeit an waren die großbritannischen Inseln, insbesondere das eigentliche England, der Schauplatz geräuschvoller Wanderungs- und Eroberungszüge. Die alte englische Geschichte ist die Geschichte einer fortgesetzten Invasion, durch welche auch die buntscheckige Entwickelung der englischen Sprache bestimmt wurde. Als die Römer das von keltischen Stämmen bewohnte Land erobert hatten, gingen sicherlich viele Worte und Wortfügungen aus der Sprache der Eroberer in die der Unterjochten über. Dann kamen die Angelsachsen und drückten, wie dem britischen Wesen überhaupt, so auch der Sprache das unvertilgbar germanische Gepräge auf, welchem die dänische Invasion bei der nahen Stammverwandtschaft beider Völker keineswegs großen Abbruch that, als auch die Dänen ihren Beitrag zu dem Sprachschatz Englands lieferten. Endlich entschieden die Normannen, als die vierte Nation, welche Englands Boden erobernd betrat, durch den Sieg, den sie 1066 bei Hastings über den letzten Sachsenkönig Harald erfochten, das Schicksal des Landes, welches von da ab erst recht in die Geschichte der mittelalterlichen Welt eintrat, indem es schon durch das enge Verhältnis, in welchem seine Beherrscher zu der Normandie standen, aus seiner insularischen Abgeschiedenheit heraus und dem Kontinent näher gerückt wurde. Das Ab- und Zuströmen verschiedener Völkerstämme in Britannien hatte aber jetzt ein Ende. Die Völkerschaften, welche nach einander im Lande sich niedergelassen, verbanden sich nach vollendeter Gärung zu einer Nation, und sobald sich der Wirrwarr keltischer, lateinischer, angelsächsischer, dänischer und nordfranzösischer Sprachelemente zu verschmelzen, sich bei- und unterzu-

ordnen und zur englischen Schriftsprache zu klären begann, zeigten sich bereits auch die Anfänge einer englischen Litteratur.

Diese ist, einzelne Perioden der Nachahmung ausländischer Muster abgerechnet, durchaus national. Sie ist ein gesundes, aus dem Marke des Volkes hervorgesproßtes Gewächs. Ihr Grundcharakter blieb der germanische; denn das angelsächsische Element war kräftig genug, den Einflüssen der normännischen Invasion hinsichtlich der Sprache und Sitte nicht zu erliegen, während ihm die allmähliche Beimischung des leichteren französischen Blutes hinwiederum seine Starrheit und Plumpheit nahm. Und wie sich die Stammeseigentümlichkeiten der Kelten, Angelsachsen, Dänen und Normannen in Britannien zu einer tüchtigen Nationalität verschmolzen, so schlossen sich auch die dichterischen Grundanschauungen dieser Volksstämme zu jenem soliden Grundstock der englischen Litteratur zusammen, zu jener Balladenpoesie, die in ihrer Volksmäßigkeit, Kraft und Naivität viele Ähnlichkeit mit der spanischen Romanzendichtung hat hier wie dort als bleibender Grundton die dichterische Äußerung der Nation begleitet und nur von Zeit zu Zeit vor der anmaßlichen Nachahmung antiker und ausländischer Vorbilder in den Hintergrund tritt, um dann abermals mit verstärkter Gewalt hervorzubrechen, sobald die poetische Hervorbringung ihren naturgemäßen Entwickelungsgang wieder aufnimmt. Zwischen der spanischen und englischen Litteratur ergiebt sich auch die weitere Parallele, daß die eine wie die andere ein echtes Nationaltheater besitzt und daß sich mit der Naturwüchsigkeit und mit dem Reichtum ihrer dramatischen Repertorien keine Bühne der modernen Welt auch nur annähernd messen darf. Die glückliche Mischung verschiedener Nationalitäten, welche in der höheren Einheit des englischen Volkscharakters aufgegangen, tritt in dieser Litteratur überall zu Tage. Das normännische und das sächsische Element wiegen vor. Jenes verlieh der englischen Poesie die bewegliche Phantasie und gestaltende Kraft, dieses den universellen Blick, den gediegenen Ernst, die germanische Gemütstiefe und Gefühlsinnigkeit, aus welcher jener köstbare Humor entsprungen ist, der die Litteratur Englands von ihren Anfängen an bis auf den heutigen Tag vor anderen Litteraturen so charakteristisch ausgezeichnet hat.

Man teilt die Geschichte der englischen Litteratur gewöhnlich in drei Perioden ein. Die erste derselben reicht von den ältesten Zeiten bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Die zweite umfaßt den Zeitraum von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Die dritte beginnt mit der Rückkehr der Stuarts auf den englischen Thron. Ich finde es jedoch passend, von dieser Einteilung einigermaßen abzuweichen, indem ich die dritte Periode gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts abschließe und den Zeitraum von dem Auftreten von Burns bis auf die Gegenwart herab als eine vierte Periode den drei früheren hinzufüge.*[1])

---

*) Die Zahlen im Text verweisen auf die Anmerkungen und Litteraturnachweise im Anhang.

Erste Periode.

Bevor wir von den Anfängen der englischen Nationallitteratur handeln, müssen wir kurzen Bericht erstatten über die **Volkspoesie**, deren Spuren die verschiedenen alten Völkerfamilien, aus denen die englische Nation zusammenwuchs, in Großbritannien hinterlassen haben.

Die keltischen Völkerstämme, welche Albion (keltischer Name, der Berginsel bedeutet) zuerst von Gallien aus bevölkerten, wurden lange vor der römischen Eroberung durch die ihnen vom Festlande nachfolgenden Kymren zum Teil nach Irland, zum Teil in das nördliche Schottland (Hochland) verdrängt. Dort nannten sie sich Iren (Eire, Erin = Westland, Irland); hier, wie die alten Kelten, Gälen. In den beiden genannten Landesteilen der britischen Inseln erhielt sich das keltische Wesen und die keltische Sprache, weil dahin die Römer gar nicht, Sachsen und Normänner aber zu spät vordrangen, um ihre Idiome und ihre Sitten den Unterjochten mit Erfolg aufdrängen zu können. Bei den keltischen Völkerschaften, deren Überbleibsel die Iren und Gälen sind, waren die mit dem Druidentum zusammenhängenden **Barden** (hergeleitet vom kymrischen prydydd oder beirdd, d. i. Dichter) die Träger der geistigen Kultur, halbpriesterliche Sänger, welche mit den Propheten der Hebräer verglichen werden können. Sie bildeten eine eigene Innung oder einen Orden, als dessen Stifter der mythische **Merlin** (Myrdin oder Merddin) genannt wird.[2]) Auch der Merlin-Mythus ist bekanntlich in der Bretagne viel verbreitet. Der keltische Volksstamm, der die Bretagne besiedelte, hat seine nationalen Erinnerungen und Überlieferungen nicht weniger zäh festgehalten als seine Stammgenossen in Wales, Irland und Hochschottland. Zwischen der keltischen Sprache des 6. Jahrhunderts und der heutigen bretonischen ist kein größerer Unterschied als etwa zwischen der Sprache Fischarts und Lessings. Die durch Villemarqué gesammelten und herausgegebenen Barzaz Breiz (deutsch von Keller und Seckendorf, dann von Hartmann und Pfau) sind von hoher Eigentümlichkeit und enthalten ganz unzweifelhaft mehr vom echten Golde der Poesie, als die Überbleibsel der keltischen Bardendichtung auf den britischen Inseln. Bruchstücke der Gesänge irischer und gälischer Barden haben sich durch mündliche Überlieferung bis heutzutage unter den Abkömmlingen ihres Volkes erhalten, und eine Sammlung solcher Bruchstücke

Dolmentafel mit angelsächsischen Runen von der Isle of Man.

wurde mit Berücksichtigung weit späterer irischer Volkslieder in einer bis zur Unkenntlichkeit getriebenen Verfälschung, Erweiterung und Bearbeitung der Lesewelt des 18. Jahrhunderts durch den schottischen Gelehrten Macpherson (1738—1796) als die Sammlung der wiederaufgefundenen Gesänge des alten keltischen Barden Ossian (irisch Oisin oder Osein) geboten, welchen die irische Volkssage als einen Sohn des Königs Finn (Fingal) bezeichnet. Der Macphersonsche Ossian[3]) erregte bekanntlich seinerzeit ungeheures Aufsehen, und Goethe hat im Werther den tiefen Eindruck geschildert, welchen diese melancholische Nebelpoesie auf die Gemüter seiner Zeitgenossen hervorbrachte. Die übertriebene Bewunderung, welche anfänglich kein Bedenken getragen, den Ossian dem Homer gleichzustellen, ja sogar vorzuziehen, wich dann einer ebenso übertriebenen Geringschätzung, als eine gründlichere Kritik, deren Resultate unsere Talvj scharf gezogen hat,[4]) die Unechtheit von Macphersons Werk darlegte. Ganz richtig hat jedoch Ellissen bemerkt, die Dichtungen eines geborenen Gälen — denn das war Macpherson, und sein Ossian nach Scotts Überzeugung durchaus gälisch gedacht — verlören in den Augen keines Unbefangenen dadurch an Wert, daß sie einem „zwar später geborenen, dabei aber echt poetischen und mit der Milch des klassischen Altertums genährten Geiste entsprangen“. Der Macphersonsche Ossian wird immer eine bedeutsame Erscheinung bleiben und seine epische Elegik — denn anders weiß ich seinen Inhalt nicht zu bezeichnen — wird nie aufhören, sanfte, zur Schwermut geneigte Herzen zu erquicken. Fortlage hat in seiner Analyse Ossians treffend und schön nachgewiesen, worin die Gewalt dieser Dichtungen auf das Gemüt besteht. „Sowie wir in einer feuchten und kalten Atmosphäre, sind wir nur gegen ihre schädlichen Einflüsse geschützt, unsere innere reagierende Lebenswärme doppelt wirksam und heilsam empfinden, so empfindet sich auch in dem kalten und unsanften Elemente der unfruchtbaren Befehdungen kleiner Fürsten, welche Ossians Gesängen den Stoff geben, doppelt die zarte und feine Empfindung der edlen Herzen, welche in diesen Kämpfen unter den Panzern versteckt waren. Die Klage um die vergangene Zeit der Stärke und des Ruhms umzieht diese Lieder mit dem Schimmer eines melancholischen Abendrots, worin sich alles, was noch unser Gemüt beleidigen könnte, mit zauberhaftem Glanze rändert und verklärt und uns mit dem Bilde eines fernen, langsam in rotem Nebel untersinkenden Heldentums berauscht. Es ist die Gewalt der sanften und zugleich überschwänglichen Gefühle, es ist die Macht der weichen und zugleich ungeheuren Phantasiegestalten, womit Ossian zaubert. Seine sanfte Melancholie stammt nicht aus Kontemplation und Verachtung des Irdischen, sondern gründet sich auf die untergegangene Glorie glanzvoller Jugendlust und hebt sich daher auch mitunter aus ihrer klagenden Dumpfheit zu schlagender Gewalt der Empfindung. Und namentlich dann, wenn seine Klage am höchsten steigt, wann ihn die Geister der gefallenen Helden besuchen und um Ruhm anflehen, wann er sich hinsehnt in den Kreis seiner alten Freunde, in die neblige Halle Lochlins, dann umwehen uns seine Worte wie rote Flammen, und wie weiche Flöten, welche die ganze Seele schmelzen, flispern sie dahin.“[5]) Das bedeutendste der überlieferten Lieder ist die Ballade von König Finns Jagd (Laoi na seilge).[6]) Als einer der letzten und beliebtesten keltischen Volksdichter wird der blinde Ire Turlough O'Karolan (1670—1738) genannt. Unter den Gälen in Hochschottland scheint sich jedoch die dichterische Kraft länger erhalten zu haben als in Irland; denn es hat sich daselbst noch später ein gälischer Volksdichter, Robert Mackay (genannt der braune Rob, 1714—1778), bekannt und berühmt gemacht.

Die aus Belgien nach Britannien hinübergezogenen Kymren veranlaßten bekanntlich die angelsächsische Invasion, indem sie, nach dem Abzuge der Römer unfähig, die wilden Nordbriten (Pikten und Skoten) von ihrem Gebiete abzuwehren, unter ihrem gemeinsamen Häuptling Vortigern die Sachsen zum Beistande herbeiriefen. Diese landeten im Jahre 449 in Britannien, geführt von Hengist und Horsa, trieben die Nordbriten zurück, gerieten aber bald mit ihren kymrischen Bundesgenossen in blutige Konflikte und drängten dieselben an die Westküste Englands, nach Wales und Kornwallis, wo sie ihre Unabhängigkeit gegen Sachsen und Normannen behaupteten, bis sie endlich von König Eduard I unterworfen wurden. Die Regierung des Königs Artus oder Arthur in Kardigan lebte als Glanzpunkt der Geschichte der wallisischen Kymren in den Liedern ihrer Barden fort. Die Person dieses Fürsten, der ja bekanntlich der Romantik des Mittelalters, auch der deutschen, zu einer Art Mittelpunkt diente, ist aber in einen solchen Nebel der Mythe und Sage eingehüllt, daß ein historischer Kern kaum gefunden werden kann.[7]) Der Schatz von wallisischer (wälscher) Bardenpoesie ist reich, und es sind noch sehr viele Gesänge vorhanden, deren Entstehung unzweifelhaft weit in die Zeit der Unabhängigkeit der Walliser hinaufreicht. Ein glühender Patriotismus, ein energisches Nationalgefühl, verbunden, besonders in den aus späterer Zeit stammenden, mit der herben Klage über den Verlust der Freiheit und Selbständigkeit, durchweht diese Lieder, welche zuletzt nur noch das verzweifelnde Thema variierten: „Kein Ort, wo nicht sicher das finstere Verderben uns droht! Kein Rat, kein Ausweg ist da als der rettende Tod!“ Unter den kymrischen Barden sind die gefeiertsten Aneurin, Myrddin Wyllt (Merlin der Wilde), Taliesin, Llywarch Hên und Cadwallon aus dem sechsten und siebenten Jahrhundert, Meilyr, Gwalchmai, Cynddelw und Owain Cyveiliawg aus dem zwölften, Llywarch ab Llywelyn, Einiawn ab Gwalchmai, Dafydd Benvras, Einiawn ab Gwagn, Llygad Gwr und Gruffud ab yr Ynad Coch aus dem dreizehnten, Gwilym Ddu und Hywel ab Einiawn aus dem vierzehnten Jahrhundert. Der berühmteste von den spätern, d. h. nach der Unterjochung der Walliser singenden Barden ist Dafydd ab Gwilym, dessen Harfe von Melodien der Liebe klang. Auch ein feiner Naturschilderer war dieser Barde. Stephens teilt das berühmte Lied desselben an den Sommer mit. Der Anfang lautet:

„O Sommer, Vater du der Wonne,
Mit deinem dichten Laub und dunkeln Zweigen,
Monarch, gekrönt mit holder Strahlensonne,
Weckst aus dem Schlaf die Thäler, die dir eigen.
Stolz im Triumphe sehen wir dich zieh'n,
Prophet und Herrscher du vom Waldesgrün,
Kunstreicher Schöpfer du von Wald und Baum,
Du Maler, unerreicht im Erdenraum.
Wer streut gleich dir Juwelen, webt so fein
Die Silberschleier um Gebirg und Hain,
Bis Thal und Hain, von Farbenglut durchwaltet,
Zum andern Paradiese sich gestaltet?
Du malest bunt so Blum' und Blatt wie Rinde,
Ziehst blüh'nde Ketten üppiger Laubgewinde,

Und deiner jugendfrohen Sänger Klang
Tönt her vom Eichenwipfel Lenzgesang.
Der Amsel Lied begeistert klingt im Chor
Aus dichtem Geisblatt laut hervor,
Bis alle Welt, von Wonne tief durchdrungen,
Mit ihrer Füll' die Trauer hat bezwungen."

Weiterhin artete das Bardenwesen immer mehr in Bierfiedelei und Bänkelsängerei aus.[8]) Alte wallisische Dichtungen in Prosa, und zwar meist aus den Sagen von Artus und seiner Tafelrunde geschöpfte, enthalten die Hên Chwedlau (alte Geschichten) und die Mabinogion (Jugendunterhaltungen), unter welchem letzteren Titel Lady Charlotte Guest einige derselben mit beigefügter englischer Übersetzung veröffentlicht hat.

Die Angelsachsen hinterließen ihrerseits in England Sprachdenkmale, welche beweisen, daß dieser germanische Stamm, obgleich im Zustand geringer Kultur in Britannien angekommen, daselbst mit seiner Seßhaftwerdung auch die Künste des Friedens zu betreiben angefangen habe. Die Sachsen hatten nachweislich schon in frühester Zeit ihre Skeopas, Leodhyrta und Gleemen (Harfner, Dichter und Singleute), in deren Reihen wir später sogar den großen König Alfred finden. Grundton der angelsächsischen Liederkunst war die Tonart der skandinavisch-germanischen Skaldenpoesie. Für das älteste aller angelsächsischen Gedichte gilt ein von dem Mönch Caedmon († 680) verfaßter Lobgesang auf Gott. Demselben Caedmon wird die dichterische Bearbeitung mehrerer Stücke des alten Testaments wie des neutestamentlichen Mythus von der Überwältigung der Hölle durch Christus zugeschrieben, wobei man sich hauptsächlich auf das Zeugnis des alten angelsächsischen Kirchenhistorikers Beda (673—735, Hist. eccl. gentis Angl.) stützt, welcher von Caedmon spricht als von einem „frater divina gratia specialiter insignis, qui carmina religioni et pietati apta facere solebat."[9]) Ein anderes Überbleibsel biblisch-epischer Poesie der Angelsachsen ist das Bruchstück von Judith und Holofernes. Später wurden Heiligenlegenden gedichtet, wie im zehnten und elften Jahrhundert durch den Abt Cynewulf. Auch weltliche Lieder angelsächsischer Skalden sind uns überliefert worden und zwar lyrische und epische. In Widsith schildert ein Sänger seine Fahrten durch fremde Lande und preist die Fürsten, die ihn beschenkten. Von diesem sogenannten Traveller Song sagt B. ten Brink: „Es giebt kein ehrwürdigeres Denkmal germanischer Poesie als dieses." Das bedeutendste angelsächsische Sprachdenkmal überhaupt ist das Lied von Beowulf[10]), das älteste germanische Heldengedicht, welches uns ein deutliches Bild giebt von dem Übergang uraltnordischer Mythen in die Heldensage der germanischen Nation, sowie von dem granitharten Kampfgewühle und Heldenleben der skandinavischen Urzeiten.

Zu diesen stahlscharfen Eddaklängen, wie sie durch die Angelsachsen und später durch die dänischen Seekönige auf ihren Raub- und Eroberungsfahrten nach Britannien gebracht worden, gesellten die Normannen ihre von dem Geiste französischen Rittertums und seiner Traditionen durchzogenen Minstrelslieder, welche im Grunde nichts dem Norden Fremdartiges enthielten, da sie ja von einem ursprünglich nordischen, im Süden nur umgebildeten Volke herrührten. Der Name Minstrel (vom lateinischen ministerialis, eigentlich Dienstmann), welcher in England unter der Herrschaft der Normannen bald die allgemein gäng und gäbe Bezeichnung für Harfner und Dichter wurde, war mit den Eroberern aus Frankreich herübergekommen. Die Minstrels traten an

die Stelle der altbritischen Barden und der angelsächsisch-dänischen Skalden und wurden die Bewahrer der alten Heldensagen und die Verherrlicher und Verbreiter ritterlicher Thaten. Sie wurden auch, wie nicht minder die in der Stille der Klosterzellen dichtenden Mönche, die Anbahner und Beförderer der allmählich sich vollbringenden Mischung der angelsächsischen und der französischen Sprache zur englischen, deren früheste großartig nationale That die wundervolle englisch-schottische Volksballaden-Dichtung

Anfang des Liedes von Beowulf.

Einzige Handschrift des 10. Jahrhunderts. (Nach Koennecke.) London, Brit. Museum.

Text und Übersetzung:

Hwaet! we Gar-Dena in geadagum — þeodcyninga þrym gefrunon:
Fürwahr wir (der) Heer-Dänen in (den) Tagen der Vorzeit (der) Volkskönige Ruhm erfuhren;

hu ða aeþelingas ellen fremedon! — oft Scyld Scefing sceaþe[na] þreatum,
wie da(mals) (die) Edelinge Heldenthaten ausführten! oft Scyld (der) Scefing (der) Feinde Scharen

monegum megþum meodosetl[a] ofteah. — egsode eorl, syððan aerest wea[rd]
manchen Magschaften (der) Wohnsitze beraubte (entzog) (es) ängstete der Edelgeborene, seitdem zuerst (er) ward

feasceaft funden; he þaes frofre geb[ad] — weox under wolcnum weorðmyndum þah
hilflos gefunden; er dafür Trost erfuhr (er) wuchs unter (den) Wolken durch Würde

(Minstrelsy) ist, deren Schätze zuerst Percy, dann andere sammelten und die den Deutschen durch Herder und seine Nachfolger auf dem Gebiete der Weltlitteratur vermittelt wurden[11]. Frisch, naiv und kernhaft bricht diese Epik, deren Schauplatz insbesondere das Jahrhunderte hindurch von abenteuerlichen Kämpfen erfüllte Grenzland zwischen England und Schottland ist[12], aus dem Volksherzen hervor. Auf einem meist düstern Hintergrund erhebt sich die klare Schilderung dieser Balladen. Mit dramatischer Anschaulichkeit und Lebendigkeit stellen sich Personen und Ereignisse vor

unsere Augen. Durch das Hinzutreten geheimnisvoller überirdischer Wesen, in welchen dämonische Naturmächte verkörpert erscheinen, erhalten Scene und Handlung einen Reiz mehr. Unübertrefflich ist das Gewühl des Kampfes vergegenwärtigt, wie in der berühmten Ballade von der Chevy-Jagd (Chevy Chase) und zahlreichen anderen. Der Humor kommt herbei und schüttelt schelmisch seine Schellenkappe, wie in mehreren Balladen von dem romantischen Freibeuter Robin Hood,[12]) in der Ballade vom Hans Gerstenkorn und in der Beichte der Königin Eleonore. Auch die zartesten Saiten des Menschenherzens werden angeschlagen, die Liebe pflückt ihre Rosen mitten zwischen blutgetränkten Schlachtfeldern, und nie ward ein rührenderes Grablied ersonnen als die Klage der Grenzerwitwe.[13])

Geoffrey Chaucer. Miniatur aus einem alten Manuskript.

Die Kunstpoesie der ersten Periode englischer Litteratur unterlag durchaus dem Einfluß antiker und moderner ausländischer Muster. Die Romantik der nordfranzösischen Trouvères einerseits und die italischer Dichter andererseits wurde mit größerem oder geringerem Streben nach Selbständigkeit, oft aber auch sklavisch nachgebildet und nachgeahmt. Der echt nationale Ton der englischen Poesie sollte erst in der zweiten Periode, dann aber auch kraftvoll und herrlich hervortreten.

Die Normannen hatten ihre Trouvères mit nach England gebracht, welche unter den ersten normannischen Königen im nordfranzösischen Idiom zu dichten fortfuhren. Indessen übertrug schon 1185 der Geistliche Leyamon den Brut d'Angleterre des Richard Wace in die angelsächsische Sprache, welche jetzt bereits mit der normannischen zur englischen sich zu amalgamieren angefangen hatte. Auf dieses Werk ist basiert die Reimchronik von England (Chronicle of England), welche Robert von Gloucester um 1280 schrieb. Schon viel entschiedener erscheint das Altenglische aus dem Französischen herausgeschält in dem ersten einigermaßen bedeutenderen Werke der englischen Kunstpoesie, Gesichte Peters des Pflügers (Visions of Pierre Ploughman), einem mystisch satirischen Gedichte, welches die Wüstheit des Klosterlebens derb geißelt. Es besteht aus 14696 Halbversen ohne Reim, aber mit Assonanzen, und ist wahrscheinlich von dem Mönch William Langland um 1370 verfaßt worden. Von ähnlichem Schlag ist ein allegorisch moralisches Gedicht von John Gower (1323 bis 1408), dessen erster Teil in französischen, dessen zweiter in lateinischen, dessen dritter allein noch erhaltener Teil (Confessio amantis) in englischen Versen geschrieben ward. Von poetischem Wert ist kaum die Rede, wohl aber von litterarhistorischem; denn

Gower ist der unmittelbare Vorgänger von Chaucer, den man mit Recht den „Vater der englischen Litteratur“ nennt, schon darum, weil er der englischen Sprache als Autor zuerst einen bestimmten Charakter verlieh und sie durch diesen Charakter befähigte, allmählich sowohl die höhere Umgangssprache an der Stelle der französischen, als auch die mit dem Latein wenigstens gleichberechtigte Schrift- und Gerichtssprache zu werden.

Geoffrey Chaucer[14]) wurde 1340 in London geboren und erhielt zu Cambridge und Oxford seine Bildung, die er auf Reisen durch Frankreich und die Niederlande vervollständigte. Als Page kam er an den Hof Eduards des Dritten, zeichnete sich durch Kenntnisse und staatsmännisches Talent aus, verheiratete sich 1360 mit einer Niederländerin aus vornehmem Geschlecht, wurde als diplomatischer Agent in Italien verwendet, kam bei Hofe sehr in Gunst, die er aber unter Richard dem Zweiten ein-

For as it semed it was forto done
To enden in som vertuous sentence
And forto yeue hym place and audience
And bad to our ost he sholde to hym sey
That alle we to telle his tale hym preye
Our oste hadde the wordis for vs alle
Sir preest quod he now fair moot you befalle
Saith what ye list and we shul gladly here

Probe aus den von W. Caxton in London 1476 gedruckten Canterbury Tales.
Eines der ältesten Druckwerke Englands.

büßte, weil er sich wie sein Gönner, der Herzog von Lancaster, der Lehre Wiklifs zuneigte, mußte die Flucht ergreifen, um der Einkerkerung zu entgehen, kehrte heimlich aus Frankreich zurück, ward ergriffen und erkaufte seine Freilassung wahrscheinlich durch Geständnisse gegen die Wiklifiten, zog sich hierauf mit sich selbst und der Welt unzufrieden auf sein Landgut Woodstock zurück, wo er, durch die ihm später wieder aufgehende Sonne der Hofgunst nicht mehr verlockt, in stiller Zurückgezogenheit seinen dichterischen Arbeiten lebte und im Jahre 1400 hochberühmt starb. Wenn ihn noch einer der neuesten englischen Litteratoren (Craik) den „Homer Englands“ nennt, so ist das freilich cum grano salis zu nehmen. Chaucer ist nicht so fast originaler Dichter als vielmehr ein nachahmender und sein Verdienst ein mehr technisches als schöpferisches. Eines seiner Hauptwerke, The Romaunt of the Rose, ist geradezu nur eine englische Version des berühmten altfranzösischen Romans von der Rose. Auch seine übrigen größeren und kleineren Gedichte (Troilus and Cressida, Legend of Good Woman, House of Fame, Astrolabe etc.) sind mehr oder weniger Nachbildungen der Alten und der Italiener, besonders Ovids und Boccaccios. Des letzteren Dekamerone hat wohl auch Chaucer die Grundidee zu dem Werke gegeben, auf welchem sein Ruhm als

Dichter überhaupt und als englischer Dichter insbesondere fußt. Es sind dies die Canterbury-Geschichten (The Canterbury Tales), welche, leider lange nicht zu Ende geführt, in dem sogenannten „heroischen“ Versmaß (fünffüßige gereimte Jamben) geschrieben sind, das Chaucer nach italischen Mustern der Dichtkunst seines Landes angeeignet hat. Wenn, wie sehr wahrscheinlich, dem Morning Star der englischen Poesie bei Entwerfung des Planes zu seinen Canterbury-Geschichten der Rahmen des berühmten Novellenbuches Boccaccios vorgeschwebt hat, so muß man rühmend betonen, daß Chaucer dieses sein Vorbild weit übertraf. Die Einleitung (The Prologue) zu den Canterbury Tales ist nämlich der glücklichste Griff und Wurf, welcher ihm überhaupt gelungen. Hier ist er am meisten ursprünglicher Dichter. Eine Gesellschaft von dreißig Personen, den lustigen Wirt Harry Baily eingerechnet, findet sich im Wirtshause zum Tabard (Wappenrock) in der Londoner Vorstadt Southwark zusammen, um gemeinsam eine Wallfahrt nach Canterbury zum Grabe des heiligen Thomas a Becket zu unternehmen. Die Länge des Weges zu kürzen, beschließt auf des Wirtes Vorschlag die Gesellschaft, daß jedes Mitglied auf dem Hinweg zwei Geschichten erzählen sollte und ebenso zwei auf dem Rückweg. Dem, der am besten zu erzählen wüßte, sollte bei der Rückkehr auf Kosten der anderen ein flottes Mahl aufgetischt werden. Die Schilderung der Wallfahrer ist meisterlich. Mit scharf markierter Zeichnung, drastisch-kräftigem Pinsel und gutmütig-satirischem Kolorit hat der Dichter eine belehrende und zugleich höchst ergötzliche Charakteristik der verschiedenen Gesellschaftsklassen und der Sittenzustände von Altengland geliefert. Seine Figuren leben, sie bewegen sich vor unseren Augen, wir sehen den Reiterzug im Hofe des Tabard zum Aufbruch sich rüsten. Da ist der stattliche Ritter, der weitum in der Christen und der Heiden Länder auf Abenteuer ausgeritten, und ihm zur Seite sein Sohn, der junge Squire, ein zierlicher Reiter, Tänzer, Flötenspieler und Reimer. Hinter diesem sein Dienstmann (yeoman):

Die Witwe von Bath. Aus dem Ellesmere Manuskript von Chaucers Canterbury Tales.

„Mit grünem Wams und Hut; im Wehrbehang
Führt' er ein Bündel Pfeile scharf und blank;
Mit Pfauenfedern war geschmückt ihr Bart.
Gut hielt er sein Geschoß nach Schützenart,
Daß nicht den Pfeil die Federn niederzogen.
Er trug in seiner Hand 'nen mächt'gen Bogen.
Sein Haar war rund gestutzt, braun sein Gesicht;
Von jedem Waidmannsbrauch wußt' er Bericht.
Mit blanker Schiene war sein Arm bewehrt,
Und an der Seite hieng ihm Schild und Schwert;

Ein Messer sah man an der andern blitzen,
Mit schönem Griff und scharf wie Speeresspitzen;
Ein silberner St. Christoph schmückt ihm vorn
Die Brust. Am grünen Hut trug er ein Horn:
Ein Förster war er nach dem Augenschein."

Da ist auch, begleitet von einer ihrer Nonnen und ihrem Kapellan, die Priorin, Madame Eglantine, halb Klosterschwester, halb Weltdame, Schulfranzösisch sprechend und lieblich durch die Nase singend, empfindsam über die Maßen, höchst zierlich und höfisch von Sitten, auf ihrem Mantelschloß die Liebesdevise tragend: Amor vincit omnia. Ihr zur Seite ein Mönch, kecker Reiter und kühner Jäger, ein Stutzer in der Kutte, mit einem „Liebesknoten" an der Kapuze, mit äußerster Verachtung auf die „alten Scharteken" in der Klosterbücherei blickend.

„Was? Sollt' er nur studieren und mit Wut
Stets in den alten Klosterschwarten wühlen?
Sollt' er, wie Augustin befiehlt, sich Schwielen
Arbeiten? Nun, was wird denn aus der Welt?
Drum placke sich, wem Plackerei gefällt.
So ward er denn ein rechter Sporenheld.
Sein Windhund flog dem Vogel gleich durchs Feld,
Und galt es Rosse tummeln, Hasen hetzen,
Schien nichts ihm teuer für dies Hauptergötzen.
Mit feinstem Grauwerk, das im ganzen Land
Zu finden, war verbrämt sein Ärmelrand,
Und unterm Kinne trug er die Kapuze
Mit goldner Nadel zugesteckt zum Putze.
Ein Liebesknoten saß an ihrem Knopf.
Blank wie ein Spiegel war sein kahler Kopf,
Glatt wie mit Öl gesalbt sein Antlitz auch:
Feist war der Herr, und wohlgenährt sein Bauch."
(Übers. von Hertzberg.)

Und im Gegensatze zu diesem feisten Hochwürdigen der magere Student von Oxford, auf halbverhungerter Mähre. Weiterhin der Büttel mit dem finnenbedeckten Schwefelgesicht, der Kinder Schreck; dann die noch immer lebenslustige Frau aus Bath, die Witwe von fünf Männern, „stark, von heißem Blut, keck wie 'ne Elster und voll Übermut". Neben ihr der Bettelmönch mit listigem Blinzelaug' und süßer Wisperzunge, großer Günstling junger Weiber. Ferner der vierschrötige, rothaarige Müller mit seinem Dudelsack, wohlbelesen im Zotenbuch; dann der behäbige Kaufherr mit gabelförmigem Bart und flandrischem Kastorhut, weiterhin ein Arzt, ein Koch, ein Gutsverwalter, ein Bauer, ein Schiffmann, ein Ablaßkrämer, der mit einem Fetzen vom Schleier der Jungfrau Maria, mit einem Lappen von Sankt Peters Kahnsegel und anderen heiligen Raritäten handelt, u. s. w. Gerade so gemischt, wie diese Gesellschaft, sind auch die Geschichten, welche die Wallfahrer einander erzählen. Die Skala der Erzählung reicht von reizender Märchenphantastik, vom Heldischen und Pathetischen bis zur derbzotigen Burleske. Prüderie war damals und noch lange nachher ein unbekanntes Ding. Frisch von der Leber weg zu sprechen, auch da, wo es geschlechtliche Verhältnisse und andere Natürlichkeiten galt, lag durchaus im Charakter einer Zeit,

deren Menschen laut auflachen würden, erführen sie, zu was für sinniglichen, inniglichen, minniglichen Marzipanpuppen läppische Neuromantiker sie gemacht haben.

Chaucer dichtete ganz im Sinn und Geiste seiner Zeit, daher mitunter sehr — natürlich. Aber das hindert eine unbefangene Kritik keineswegs, auszusprechen, daß gerade seine schwankhaften Geschichten mit ihren Natürlichkeiten und Zoten seine besten sind, echte Kinder des englischen Humors, urkomisch-gesund. Von den Geschichten dieser Art verdienen den Preis die von dem Müller, von dem Gutsverwalter, von der Witwe von Bath, von dem Büttel und von dem Kaufmann vorgetragenen Erzählungen; von den Geschichten ernsthafter Gattung dagegen die Erzählungen des Ritters, des Squires und des Studenten, welche letztere die berühmte Griseldissage in England heimisch machte. An Stoffen für beide Gattungen konnte es Chaucer nicht fehlen zu einer Zeit, wo die italische Novellistik und die französische Fabliauxdichtung bereits breite und hohe Massen solchen Materials angehäuft hatten. Der Plan der Canterbury-Geschichten ist übrigens, wie schon erwähnt worden, nicht völlig zur Ausführung gekommen. Sonst müßten der Erzählungen 120 geworden sein. So aber, wie wir das Werk besitzen, enthält es nur 24 Tales, von welchen etliche unvollständig und zwei in Prosa geschrieben sind.

Chaucers Nachahmer Thomas Occleve († 1454) und John Lydgate († 1446?), dann die Didaktiker Richard von Hampole, George Ripley und John Norton sind kaum der Erwähnung wert. Sie stehen weit hinter den schottischen Dichtern dieser Periode zurück, welche den durch die Normannen in das Nachbarreich herübergebrachten Kunstformen einen nationalen Geist und Inhalt zu verleihen wußten. So John Barbour († 1396), der, nachdem schon Thomas Lermont († 1307) als Kunstdichter thätig gewesen war, einen nicht mißlungenen Versuch machte, in seiner History of Robert Bruce, welche er in achtsilbigen Jamben schrieb, den Schotten ein selbstständiges Epos oder wenigstens eine nationale Heldenchronik zu schaffen. Ein ähnliches Werk sind die Acts and Deeds of William Wallace von dem Minstrel Harry († um 1446), gewöhnlich der blinde Harry genannt, in welcher Reimchronik ein zweiter schottischer Nationalheld gefeiert wird. Im nationalen Balladenstil dichteten der Schulmeister Robert Henryson (um 1495?) und der König Jakob der Erste, von welchem außerdem noch ein größeres allegorisches Gedicht (The Kings Quair, Königsbuch) vorhanden ist. Der größte schottische Dichter dieser Zeit war jedoch William Dunbar (1460?–1530), Verfasser von drei allegorischen Dichtungen (The Thistle and the Rose, The Goldin Terge, The Daunce), in welchen die Dürre allegorischer Abstraktion oft hinter glücklicher Naturschilderung verschwindet und aus den phantastischen Redeblumen auch der satirische Dorn, besonders in dem Tanz, komisch wirksam hervorragt.[15])

Zweite Periode.

Mit dem 16. Jahrhundert hob die weltgeschichtliche Bedeutung Englands an. Der lange und blutige Bürgerkrieg zwischen der roten und der weißen Rose, d. h. zwischen den Dynastien Lancaster und York, hatte die Kraft des mittelalterlichen Feudalismus in England gebrochen, und das gärende Leben und Treiben, welches durch die widerpäpstlichen Launen des brutalen Wüstlings und Frauenmörders Heinrich VIII angeregt wurde, half sodann auf den Trümmern des feudalen Staates die Grundlagen der jetzigen Verfassung legen. Die Despotie der „blutigen" Maria vermochte den Gang der staatlichen und kirchlichen Entwickelung nicht lange aufzuhalten, und unter Elisabeths kluger und glücklicher Regierung fanden die Gegensätze zwischen Katholicismus und Protestantismus in der englischen Episkopalkirche ihre einstweilige Vermittelung. Mit der Ruhe im Innern wuchs auch die Macht und der Glanz nach außen. Überseeische Entdeckungen und Eroberungen (besonders durch Francis Drake und den genialen, auch als Dichter und Geschichtschreiber bekannten Walter Raleigh, 1552—1618), die festere Begründung der englischen Herrschaft in Irland und des englischen Einflusses in Schottland, vor allem die folgenschwere Erschütterung der spanischen Weltmacht durch Vernichtung der unüberwindlichen Armada Philipps II — wie mußte dadurch die Nationalkraft erhöht und gestählt, der Nationalstolz genährt, der Rang Englands unter den Nationen erhöht werden! Rechnet man dazu noch die Mannhaftigkeit einer auf blühenden Ackerbau gestützten Landbevölkerung, die emsige Industrie und den kühn aufstrebenden Handel eines mutvoll seine politischen Rechte verfechtenden und Schritt für Schritt erweiternden Bürgertums, sowie die Anregungen eines phantasievollen, von den romantischen Traditionen des alten Volksglaubens und der alten Volkspoesie erfüllten, frischen, franken und fröhlichen Volkslebens, welches dieser Periode den charakteristischen Namen des „lustigen Altenglands (merry Old-England)" gab, und endlich ein höchst munteres, derbgenüßliches, in den mannigfaltigsten Spielen und Aufzügen sich gefallendes und dabei noch keineswegs streng exklusives und etikettenhaftes Hofleben, das sich um eine in Künsten und Wissenschaften wohlbewanderte, geistvolle, den Spielen der Musen wie denen der Galanterie gleich geneigte Königin entfaltete, so wird man zugeben müssen, daß die Vorbedingungen zu einem goldenen Zeitalter der Litteratur Englands — denn so nennt man diesen Zeitraum — in Fülle vorhanden waren, um so mehr, da auch die strenge Wissenschaft in jenen Tagen, nach Zerbrechung ihrer mittelalterlich scholastischen Fesseln und nach Wiederaufnahme klassisch-humanistischer Studien, angehaucht vom Geiste einer neuen Zeit, ihre Schwingen frei und kräftig zu regen begann. Wir erinnern hier nur an Thomas Morus (1480—1535), dessen Tugend selbst das Schaffot nicht zu überwältigen vermochte und welcher, in seiner Utopia (1517, später nachgeahmt durch James Harrington (1611—1677) in seiner Oceana) das Ideal einer neuen Gesellschaftsverfassung aufstellend, die Ideen Platons wieder aufnahm und so die Behandlung des großen sozialen Problems vorwegnahm, mit dessen Lösung eine spätere Zeit sich so viel zu thun machen sollte; sowie an Francis Bacon von Verulam (1561—1626), der in bewußtem Gegensatz zur Scholastik die beobachtende und experimentierende Naturforschung zum obersten wissen-

schaftlichen Prinzip machte und deshalb nicht mit Unrecht an die Spitze der neueren Philosophie gestellt wird (Novum organum scientiarum, 1620).

Wie diese beiden hochgestellten Staatsmänner ihre Mußestunden der philosophischen Spekulation widmeten, so finden wir eine Reihenfolge hochgeborener, als Krieger und Politiker berühmter Männer jener Zeit unter den Dichtern, welche diese Periode der englischen Litteratur eröffnen. Gemeinschaftlich ist fast allen die Annahme südlicher Formen, besonders petrarkaischer, und eine weltmännische, jedoch keineswegs herzlose Glätte. So zeigt sich in seinen Gedichten Henry Howard Graf von Surrey (enthauptet 1547), eines der vielen schuldlosen Opfer Heinrichs VIII und einer der letzten Männer, welche den Geist des Rittertums in seiner ganzen Reinheit und Schönheit im Leben darlegten. Er schrieb zarte lyrische Gedichte (Songs and Sonnets) und übertrug einige Stellen der Aeneis ins Englische und zwar in ungereimte fünffüßige Jamben (Blankverse), wie sie seither in der englischen Poesie eine bedeutende Rolle spielten. Ferner in den Liedern und Balladen des Sir Thomas Wyatt (1503 bis 1542), welcher sich aber der künstelnden und witzelnden Manier der italischen Concettisten zu sehr überließ. Ein sonderbares Produkt ist der fragmentarisch gebliebene Mirrour for Magistrates von Thomas Sackville (Graf von Dorset (1530—1608), in welchem der Dichter eine mit Allegorie durchwobene Galerie tragischer Gemälde aus der Geschichte Englands liefern wollte. Die Schäferromane Südeuropas verpflanzte in die englische Litteratur der tapfere Krieger, gewandte Diplomat und kluge Hofmann, der gebildete, wackere und liebenswürdige Mensch Philipp Sidney (geb. 1554, gest. 1586 an einer in der Schlacht bei Zütphen erhaltenen Wunde). Er schrieb, Montemayors Diana nachahmend, den Schäferroman Arkadia, welchem, als seiner Schwester, der Gräfin Pembroke, zugeeignet, er den Titel The Countees of Pembroke's Arcadia gab. Dem genannten Vorbilde gemäß wechseln darin Verse und Prosa, und da die letztere, obgleich mitunter sehr stelzenhaft und geschraubt, im ganzen klar und anmutig war, so wurde sie für die Bildung des prosaischen Stils in England von nicht geringer Bedeutung. Seine Geliebte, die Lady Rich, verherrlichte Sidney in einem Sonettencyklus, betitelt Astrophel and Stella. Die Sidneysche Eklogen-Poesie wurde fortgesetzt durch den Schäferkalender (The

Edmund Spenser.

Shepherd's Calendar) von Edmund Spenser (um 1553 in London geboren). Dieser Dichter versuchte indessen einen höheren Flug in seinem allegorischen Epos The Fairy Queen (die Feenkönigin, Ges. 1—5 deutsch von Schwetschke), welches er in der von ihm erfundenen und nach ihm benannten neunzeiligen jambischen Strophe (Spenserian stanza) schrieb und das ursprünglich zwölf Gesänge enthielt, wovon aber sechs schon bei Lebzeiten des Dichters verloren gegangen sein sollen und seither nicht wieder aufgefunden wurden.

Vorbild war Ariost, der Plan des Ganzen allegorisch, der Zweck die Verherrlichung der Königin Elisabeth. Basis des Gedichtes war die Arthursage. Die Feenkönigin Gloriana, die allegorische Personifikation des wahren Ruhms, aber zugleich sehr deutlich auf die Königin Elisabeth bezogen, hält einen feierlichen Hof. Bei dieser Gelegenheit werden Klagen über zwölf die Menschheit quälende Übel bei ihr angebracht, und sie sendet zwölf Ritter aus, dieselben abzustellen. Die zwölf Paladine sind die allegorischen Träger von zwölf Tugenden. Die Abenteuer eines jeden der Zwölfe werden je in zwölf Sagen (legends) erzählt, und diese machen zusammen einen Gesang aus. Ab und zu erscheint König Arthur selbst, Verkörperung des Inbegriffs aller Tugenden, des Edelmuts, und ihm sollte zuletzt die Gloriana zuteil werden. Demnach läuft das Ganze auf eine allegorische Hochzeit der ritterlichen Vollkommenheit mit dem wahren Ruhm hinaus. An sehr vielen Stellen der einzelnen Legenden entfaltet Spenser einen großen Reichtum der Phantasie und eine anziehende Schilderungsgabe. Als Ganzes jedoch — wenn man nämlich von der Königin in ihrer jetzigen Gestalt überhaupt als von einem Ganzen reden kann — ist das Gedicht sehr ermüdend. Die symbolisierende Tendenz läßt darin kein rechtes Leben aufkommen, und überall hören wir das monotone Geräusch der Prachtschleppe, welche die Allegorie hinter sich herzieht und an deren Saum Langeweile sich geheftet hat.

In einer Spezialgeschichte der englischen Litteratur wäre an dieser Stelle eine Menge von Lyrikern, Schäferdichtern, Satirikern und Ritterromanschreibern aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth anzuführen. Da jedoch unsere Absicht keine so weitgreifende ist, so begnügen wir uns, hier noch aufzuzeichnen den schon oben genannten trefflichen Liederdichter Walter Raleigh, den fruchtbaren und talentvollen Fortsetzer der Manier Spensers Michael Drayton (1563—1631, Nymphidia or the Court of the Fairies, metr. übers. von Wilhelmine und Albrecht v. Wickenburg), den witzigen Spötter Thomas Nash (1564—1601), den derb humoristischen Volksdichter John Taylor (1580—1654), die Satiriker und Sittenmaler John Donne (1573—1631) und Joseph Hall (1574—1656), endlich den etwas älteren Schotten David Lindsay († 1558?), welcher in der allegorisch-satirischen Manier seines Landsmannes Dunbar dichtete (The Dream) und (The Monarchie). Im ganzen genommen gehören die Bestrebungen sämtlicher bis jetzt genannter Dichter dieser Periode der nachahmenden Gelehrsamkeit an. Manier und Form, oft sogar den Gehalt, lieferten die im Original und in Übersetzungen bekannt gewordenen Dichter des Altertums und die Schätze der südlichen Litteraturen. Den gelehrten Charakter dieser Dichterwerke verrät schon die vorwiegende Geltung der Allegorie, die in John Lylys (1553—1606) wunderlichst verschrobenem Roman Euphues (1580) zu jenem mythologisch gelehrten Krimskrams, jener wortspielerischen Witzhascherei und jener verdrehten und gezierten Sprachschnörkelei sich auffspreizte, welche zuletzt Hofton wurden und welche sogar in den Werken der besten Dichter dieser Zeit sehr deutliche Spuren hinterlassen haben. Die Ansprüche dieses Zeitalters auf den Ruhm, das goldene der englischen Poesie zu heißen, müßten

sich daher in unsern Augen sehr herabstimmen, wenn es nicht Größeres hervorgebracht hätte als das bisher Erwähnte, wenn es nicht innerhalb seiner Grenzen das englische Drama zur höchsten Blüte und Reife gebracht, wenn es uns nicht Shakspeare, den Großen, gegeben, wenn uns nicht an seinem Schlusse die erhabene Gestalt Miltons entgegenträte.

Das englische Drama teilt den Ursprung der modernen Bühne aus dem katholischen Kultus. Es ist von diesem Ursprung schon wiederholt in diesem Buche die Rede gewesen und braucht hier also nicht mehr davon gehandelt zu werden. Die erste beglaubigte Nachricht von der Aufführung eines kirchlich dramatischen Stückes (Mysterium) in England verlegt diese Aufführung in den Anfang des 12. Jahrhunderts. Die Mysterien führten hier den Namen Miracle-Plays (von dem lateinischen miraculum und dem angelsächsischen plegian, spielen). Sie wurden einer Notiz zufolge als gottesdienstliche Akte behandelt und betrachtet. Unter König Heinrich IV. wurde nämlich zu Chester ein Miracle-Play von der Weltschöpfung und vom Weltende aufgeführt, welches eine volle Woche lang spielte. Allen Zuschauern, welche diesem ganzen Monstredrama anwohnen würden, war ein tausendjähriger Ablaß zugesichert.[16])

Allegorische Figur aus Hycke-Scorner. Holzschnitt aus dem 16. Jahrhundert.

Für Miracle-Play kommt in der alten Volkssprache noch häufiger der Ausdruck Pageant vor, welches, wahrscheinlich aus dem griechischen πῆγμα (Gerüst) korrumpiert, ursprünglich nur die Bühne, auf welcher die geistlichen Dramen gespielt wurden, dann aber diese selbst bezeichnete. Die Engländer besitzen drei große Sammlungen alter Mirakelspiele (Ludi Coventriæ, Towneley-Mysteries,[17]) Chester-Plays). Beinahe sämtliche dieser Stücke lassen mit Grund vermuten, daß sie schon außerhalb der Kirche und zu einer Zeit entstanden seien, wo das geistliche Schauspiel aus den Händen der Klerisei bereits in die der Laien, in die Hände der Zünfte und Innungen (Trading-Companies) übergegangen war. Eine Erweiterung der Mirakelspiele waren die Moralitäten (Moral-Plays), wie sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts in England entstanden. Sie bewegten sich zwar vorwiegend im Kreise der christlichen Allegorie, bewerkstelligten jedoch den Übergang des Schauspiels aus dem Gebiete des Dogmas in das der Sittlichkeit, aus dem religiösen in das ethische, und trugen demnach dazu bei, das Drama auf seinen eigentlichen Grund und Boden zu verpflanzen. Mit dem Vorschritte der Zeit schritt auch die Zunahme des weltlichen Elements in den Moralitäten vor, das Allegorische wich allmählich dem Menschlichen. So hatte z. B. John Skeltons — er war Heinrichs VIII. Hofpoet (Poeta laureatus, welches Hofamt seither in England stehend geblieben) — Moral-Play Magnificence zwar noch einen speziell moralischen Zweck, suchte aber die Trockenheit der Allegorie schon durch reichliche Anspielung auf Zeitereignisse wie durch volksmäßigen Witz zu beleben. Noch entschiedener stellte sich auf den Boden der Wirklichkeit und des Volkslebens die aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammende Moralität Hycke-Scorner, worin die

Allegorie fast ganz beiseite geschoben und der Accent auf die Darstellung des Wüstlingstreibens der Zeit Heinrich VIII. gelegt ward.

Diese Zeit der Prachtliebe und Verschwendung hob das Theaterwesen bedeutend. Seit Richard III. war es Mode geworden, daß reiche Lords Schauspielertruppen in ihre Dienste nahmen; denn das Schauspiel nahm bald eine bestimmte Stelle unter den Zeitvertreiben vornehmer Leute ein. Auch Klöster und Prälaturen — dem Komödienwesen von den Mysterien her geneigt — luden Schauspielerbanden in ihre Mauern. König Heinrich VII. hatte bereits zwei Truppen in seinem Solde, Heinrich VIII. drei. Je mehr aber das Schauspiel zu einem unentbehrlichen Teil höfischer wie bürgerlicher Lustbarkeiten wurde, um so mehr verlor es seinen kirchlichen Charakter und um so mehr auch nahm es komische Elemente in sich auf, wozu natürlich die frische Regung eines Volkslebens, welches der mittelalterlichen Phantasterei das satirische Realitätsbewußtsein einer neuen Zeit entgegensetzte, nicht wenig beitrug. Diesem neuen Inhalte genügte auch die Mirakel- und Moralitätenform nicht mehr, und daher fand der witzige Epigrammatiker John Heywood, der unter Heinrich VIII. und der blutigen Maria lebte, mit seinen dramatischen Spielen, die er Interludes betitelte und welche derbkomische Scenen aus dem Volksleben darstellten und mit den Fastnachtspielen unseres Hans Sachs Ähnlichkeit haben, großen Beifall. Die Moralitäten konnten sich daneben bloß dadurch halten, daß sie der Schilderung zeitgenössischer Wirklichkeit immer mehr Raum in sich gewährten und insbesondere die Polemik für und wider den Protestantismus ausbeuteten. Hierbei verwandelte sich denn auch die allegorische Figur des Vice (Laster) immer entschiedener in die realistische Gestalt des altenglischen Volksnarren Clown. Die heywoodschen Interludes ihrerseits entwickelten sich immer entschiedener zum eigentlichen Lustspiel, wobei antike Vorbilder nicht ohne Einfluß blieben. So in dem Ralph Royster Doyster, welchen der Verfasser Nicholas Udall († 1564) a Comedie or Interlude nennt und worin er die Liebesmißgeschicke eines Londoner Gecken schildert; so in einem weiteren Interlude, betitelt Jack Juggler, dessen Verfasser unbekannt ist; so endlich in Gammer Gurton's Needle (Frau Gurtons Nähnadel, zuerst aufgeführt 1566) von John Still, eine Posse, die ganz und gar im englischen Volksleben wurzelt, im echten Volkston gehalten und reich an drastischer Komik ist. Wenige Jahre zuvor (1561) war die erste regelmäßige Tragödie in England aufgeführt worden. Es ist dies die von dem oben erwähnten Lord Sackville gemeinschaftlich mit Thomas Norton verfaßte Tragedie of Gorboduc, in der zweiten Ausgabe betitelt The Tragedie of Ferrex and Porrex. Das Stück enthält sehr wenig Handlung, aber desto mehr langatmige Reden, Auseinandersetzungen und Klagen. Seine Bedeutung beruht auf dem Versuch, den Begriff des Tragischen durch sonstige Zuthaten unbeeinträchtigt zur Anschauung zu bringen, und auf der Einführung des Blank-verse, dessen sich seither weitaus die meisten englischen Dramatiker bedient haben, in die Schauspieldichtung Englands.

Der Beifall, den Ferrex und Porrex gewann, ermunterte zur Nachahmung, und besonders mußten sich gelehrte Leute durch das Bestreben dieser Tragödie, das englische Drama zu antikisieren, zur Nacheiferung getrieben fühlen. Früchte solchen Eifers sind: The Tragedie of Tancred and Gismund, verfaßt von fünf Gentlemen der Rechtsschule des Inner-Tempel und 1568 aufgeführt; dann: The Misfortunes of Arthur, verfaßt von Thomas Hughes und zuerst aufgeführt 1588. Das Schauspiel-

wesen machte inzwischen sowohl in der Gunst des Hofes und des Publikums, als auch hinsichtlich technischer Vervollkommnung bedeutende Fortschritte. Die Aufführungen hatten bisher nur auf zeitweiligen Bühnen in Kirchen und Kapellen, in Gerichtssälen und Schulstuben und in den Palästen der Großen stattgefunden. Allein schon 1576 gab es in London ein stehendes Theater, das Black-Friars-Theater, indem die Schauspieler des Grafen Leicester einen Teil des aufgehobenen Klosters der Black-Friars an sich brachten und zu ihren Zwecken einrichteten. Zugleich oder kurz nachher entstanden in anderen Stadtteilen andere Bühnen, so daß unter Elisabeth und Jakob I. siebzehn Schauspielhäuser hergestellt wurden. Wie sich von selbst versteht, war der ganze scenische Apparat zu dieser Zeit und noch lange nachher sehr einfach.

„Die ältesten Theater hatten anfänglich gar keine Dekorationen; bewegliche Scenerie kam sogar erst nach der Restauration (der Stuarts) auf. Die ganze Verzierung der Bühne bestand in einer einfachen Teppichbekleidung, die überall stehen blieb. Ein bloßer Vorhang in einer Ecke trennte entferntere Gegenden. Ein vorgestelltes Brett mit dem Namen des Landes oder der Stadt zeigte den Ort der Handlung an, dessen Veränderung durch Aufstellung eines andern Brettes bewirkt ward. Hellblaue Teppiche, von der Decke herabhängend, sagten aus, daß es Tag, etwas dunklere, daß es Nacht sei. Ein Tisch mit Feder und Tinte machte aus der Bühne ein Geschäftszimmer, zwei Stühle statt des Tisches bedeutete eine Schenkstube. Oft blieben die Schauspieler ruhig stehen, während dergleichen Zeichen weggeschafft und verändert wurden, und kamen so auf die leichteste Art von einem Orte zum andern. Selbst als man anfing, Dekorationen anzuwenden, wurde das Brett noch beibehalten, um anzugeben, welche Stadt, Gegend, Waldung u. s. f. gemeint sei, weil man noch nicht verschiedene Dekorationen für Gegenstände derselben Gattung besaß. In der Mitte der Bühne, nicht weit vom Proscenium, war eine Art Balkon oder Altan aufgestellt, von zwei Säulen getragen, welche auf einigen breiten Stufen standen. Letztere führten zu einer inneren, kleineren Bühne hinauf, die von dem Raume unter dem vorspringenden Altan zwischen den Säulen gebildet, durch einen Vorhang verschließbar und auf die mannigfaltigste Weise benutzt wurde (sie war z. B. das Theater, auf welchem im Hamlet das Schauspiel vor König und Hof aufgeführt ward); zwei Treppen rechts und links zur Seite machten den Balkon von außen zugänglich." — Die theatralischen Vorstellungen bei Hofe waren freilich prunkvoller. Besonders wurde mit dem Kostüm der Schauspieler großer Luxus getrieben, was auch auf der Volksbühne der Fall gewesen zu sein scheint. Fromme Leute ärgerten sich wenigstens darüber, daß man in London zweihundert Schauspieler in Sammet und Seide stolzieren sähe. — „Die Freiheiten, die sich das zuschauende Publikum nahm, entsprachen der poetischen Licenz, in der die Bühne sich darstellte und die Schauspieler meist spielten. Das Volk hielt die wohlfeilsten Plätze, das Parterre und die Galerie, besetzt. Die Vornehmen gingen in die Logen, die etwas erhöht über dem Parterre unter der Galerie angebracht waren und mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung standen. Die Herren von diesen Plätzen hatten zugleich in vielen Theatern das Recht, sich auf das Proscenium zu begeben; hier saßen sie auf Stühlen oder lagen auf Binsenmatten und rauchten ihre Pfeifen, während das Volk in den Zwischenakten sich die Zeit mit Büchern und Karten, Nüsseknacken und Äpfelessen, mit Aletrinken und Tabakrauchen vertrieb. Diese Ungebundenheit, statt Dichter und Schauspieler zu stören und zu verletzen, erhöhte unstreitig eher die poetische Stimmung. Manches witzige Wort, manche treffende Anspielung konnte von einem geistreichen Schauspieler eingeschaltet und dadurch seine Rolle individualisiert, der darzustellende Charakter verlebendigt werden. Das Ganze hatte mehr das Ansehen eines heitern, erfrischenden und erhebenden Spiels der Phantasie, das es nun doch einmal ist und sein soll, während es unter dem drückenden Gewicht unserer streng uniformen, polizeilichen Etikette auf dieselbe Stufe mit einem steifen,

diplomatischen Gesellschaftszirkel herabsinkt, der, wie die Polizei, alles andere, nur nicht poetisch sein kann. Da Bühne und Publikum nicht so schroff geschieden waren, so erschien alles vertraulicher, familiärer; Dichter und Schauspieler kamen schon durch den äußeren Anblick zu dem wohlthuenden Gefühl einer innigen Gemeinschaft mit dem Volke, für dessen Ergötzung und Bildung sie zu wirken hatten — ein Gefühl, das unsere Dichter und Künstler wohl

Theateraufführung zur Zeit Shakspeares. Scene aus dem Sommernachtstraum.

kaum noch kennen — während es nur von ihnen und ihren Talenten abhing, sich soweit in Respekt zu setzen, um ungebührliche Überschreitungen der notwendigen Schranken zu verhüten." Ulrici, Shakspeare, 2. A. I, 98—101.

Man verstand es damals noch nicht, durch Nebendinge die Hauptsache, durch theatralischen Prunk das Drama zu ruinieren, was ja unsere Zeit so glücklich zuwege

gebracht hat. Zur Konsolidierung der Schauspielertruppen und demnach auch zur Heranbildung tüchtiger dramatischer Künstler trug die Gunst, welche das Theaterwesen bei Elisabeth und ihrem Nachfolger fand, sehr viel bei. Die Königin wie auch Jakob I. hatten bereits Hofschauspielertruppen, welchen ein jährlicher Sold ausgeworfen war und die sich mancher Privilegien erfreuten.

Freilich war auch die dramatische Muse mit Dankbezeugungen gegen die sogenannte „jungfräuliche" Königin nicht karg. Die Hofkomödien, wie sie von dem bereits erwähnten John Lyly geschrieben wurden, hatten geradezu den Zweck, Elisabeth zu beweihräuchern, sind aber von Wichtigkeit, weil sie in Prosa verfaßt wurden und demnach diese in die dramatische Poesie Englands einführten. Für das beste von Lylys Stücken gilt The Most Excellent Comedie of Alexander, Campaspe, and Diogenes (1584), welche, wie Georges Whetstones um einige Jahre älteres Stück History of Promos and Cassandra (1578), einem Vermittlungsversuche zwischen dem antikisierenden Hofdrama und dem Volksschauspiel gleichsieht. Das letztere hatte in dieser Zeit von seiten der Gelehrten viele und schwere Vorwürfe zu ertragen, unter welchen die Mischung des Tragischen und Komischen und die Beliebtheit des Clown obenan stand. Allein es wahrte sein Recht nationaler Entwickelung kräftig, ließ die Kritiker keifen und harrte nur des überlegenen Genius Shakspeares, um die höchste Stufe der Vollendung zu erreichen.[18] Übrigens nahmen sich gerade jetzt Dichter des Volkstheaters mit Liebe an, die neben ihrem Talent auch gelehrte Bildung besaßen. Das sind Shakspeares eigentliche Vorläufer, zum Teil noch ältere Zeitgenossen von ihm, Dichter, welche es unternahmen, „dem englischen Volkstheater, ohne seine wesentlichen Eigentümlichkeiten zu verwischen, die Früchte gründlicher klassischer Studien zu gute kommen zu lassen, die es unternahmen, den romantischen Geist des englischen Dramas, ohne Wurzeln, Stamm und Äste zu beschädigen, mit der Schere ihrer feineren Bildung von seinen Auswüchsen zu befreien, seine rohen Kraftäußerungen zu mäßigen, seine Bewegungen zu regeln und mit mehr Anmut zu umgeben, kurz, die dahin strebten, das Volkstheater, ohne ihm seinen populären Charakter zu rauben, zu einem Theater für Gebildete zu erheben, den rohen Edelstein, ohne sein Gewicht zu vermindern, zu schleifen und in die rechte Fassung zu bringen, für den gegebenen Inhalt, ohne ihn zu verändern, die rechte Form zu finden."

Solche Dramatiker waren Thomas Kyd (The Spanish Tragedie, 1599, deutsch von Koppel), Thomas Lodge (The Wounds of Civil War or Marius and Sulla, 1594), George Peele, dessen Anklage des Paris (Arraygnment of Paris) zwar weiter nichts ist als ein widerwärtiger Beweis von der Vergötterung, welche die unmäßig eitle Königin Elisabeth auf der Bühne wohlgefällig mit sich treiben ließ, der aber in seinem dramatischen Märchen The Old Wives Tale und in seinem King David and Bethsabe Dramen geliefert hat, die gleichsam shakspeareschen Märchenduft und shakspearesche Liebespoesie zum voraus ankündigen; ferner der reichbegabte, aber im Strudel der Liederlichkeit untergegangene Robert Greene (geb. zw. 1550 und 1560, gest. 1592), der auch lyrische Gedichte und Erzählungen schrieb und unter dessen dramatischen Werken (James the Fourth, Alphonsus, Orlando furioso, The Pinner of Wakefield), die Geschichte des Pater Baco (Historie of Friar Bacon and Friar Bungay, 1591) als ein Stück hervortritt, welchem zwar die rechte dramatische Einheit abgeht, das aber durch gelungene Charakterzeichnung, frisches und harmonisches Kolorit

und durch die Anmut der komischen Partien sich höchlich auszeichnet.[19] Endlich Christopher Marlowe, eine geniale, vulkanische Natur, ein Mann der Leidenschaft in der Poesie wie im Leben, welchem eine Wunde, die er im Handgemenge von einem Nebenbuhler empfing, 1593 ein gewaltsames Ende machte. Die ihm innewohnende Kraft und Kühnheit bewährte er schon in seinem Erstlingsstück Tamerlan (Tamburlaine the Great), dessen Erscheinen nach Collier ins Jahr 1586 fiel und von dem eine höchst wichtige sprachliche Umgestaltung des englischen Volksdramas datiert, indem Marlowe demselben damit den Gebrauch des Blankverses unwiderruflich aneignete. Es war in Marlowe ein gut Teil von der titanischen Phantasie und dem energischen Pathos des Äschylos, aber noch weit mehr als diesem fehlten ihm Maß und Grazie, weswegen denn auch seine gigantischen Absichten nur allzu oft ins Ungeheuerliche und Groteske überschlugen, seine Erhabenheit in Schwulst und Bombast ausartete. Mit Vorliebe behandelte er historische Stoffe greuelhafter Art, wie z. B. die Pariser Bluthochzeit (The Massacre at Paris), allein er wagte sich auch und nicht ohne Glück an die tiefsinnigsten Überlieferungen der Volkssage, wie in seiner Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus (deutsch von W. Müller, von Böttger, von Bodenstedt). Am entschiedensten treten seine Vorzüge, wie nicht minder seine Fehler, hervor in den beiden Stücken Der Jude von Malta (The Famous Tragedie of the Jew of Malta) und Eduard II. (The Troublesome Raigne and Lamentable Death of Eduard The Second, deutsch von Prölß).

Auf diese Vorläufer und Wegbahner folgte Shakspeare, welcher, indem er das englische Drama zum Gipfel der Vollendung führte, zugleich der moderne Dramatiker par excellence geworden ist.[20]

Initiale aus der ersten Folioausgabe von Shakspeares Werken 1623.

William Shakspeare — so schrieb er in seinem Testamente seinen Namen[21]) — wurde am 23. (?) April 1564 zu Stratford am Avon in der Grafschaft Warwikshire geboren. Der 23. April als Geburtstag des Dichters ist nur mutmaßlich. Getauft wurde er am 26. April. Dabei ist darauf aufmerksam zu machen, daß der gregorianische Kalender erst im Jahre 1754 in England eingeführt wurde und daß nach dem julianischen Kalender der mutmaßliche Geburtstag Shakspeares der 3. Mai 1564 gewesen ist. Sein Vater John hatte sich erst als Handschuhmacher, dann als Wollhändler ein bescheidenes bürgerliches Vermögen erworben, welches aber während der Knabenjahre des Dichters wieder in Verfall kam, so daß die alte, von Rowe (Life of Shakspeare, 1709) mitgeteilte Überlieferung, der Vater habe seinen Sohn frühe aus der Schule nehmen müssen, damit er ihm in seinem Gewerbe beistände, nicht unmotiviert erscheint.

Hieran knüpfen des Dichters Biographen gewöhnlich eine Erörterung der Streitfrage, welche sich über Shakspeares Bildung, Gelehrsamkeit oder Nichtgelehrsamkeit schon frühe erhoben hat. Neuestens hat man endlich eingesehen, daß es im Grunde gleichgiltig ist, ob er die Alten im Original oder in Übersetzungen las; gekannt und verstanden hat er sie jedenfalls. Und wenn die Verhältnisse seines Vaterhauses auf eine ungeregelte Erziehung und lückenhafte Schulbildung schließen lassen, so braucht man andererseits nur eines seiner Werke zu lesen, um wahrzunehmen, daß es, wie Gervinus bemerkt, eben kein Wagnis mehr ist, zu sagen, Shakspeare hätte an Umfang vielfachen

Wissens zu seiner Zeit nur wenige seinesgleichen gehabt. Über seine Jugendgeschichte sind wir arg im Dunkeln. Neuerdings hat man die alte Vermutung näher begründen wollen, der zufolge Shakspeare als Knabe die berühmten Lustbarkeiten, welche Leicester im Jahre 1575 der Königin Elisabeth zu Kenilworth bereitete, gesehen und von den dabei stattgehabten theatralischen Aufzügen die ersten dramatischen Eindrücke, sowie den Antrieb zu dem später ausgeführten Entschluß, Schauspieler zu werden, empfangen hätte.

Schon als achtzehnjähriger Jüngling verheiratete sich Shakspeare 1582 mit Anna Hathaway, einem Mädchen, welches sieben bis acht Jahre älter war als er. Die Geburt seiner Tochter Susanna, welche sechs Monate nach der Heirat erfolgte, erklärt dieses vorzeitige Ehebündnis. Anna hatte dem Geliebten die Rechte des Ehemannes vor der Hochzeit gestattet, und es galt, einem Kinde der Liebe zur Legitimität zu verhelfen. Drei Jahre später gebar die Frau dem Dichter noch Zwillinge, einen Sohn und eine Tochter. Die Umstände, unter denen seine Verheiratung erfolgte, scheinen die alten Sagen von dem wildlustigen Leben, das Shakspeare in seiner Jugend geführt habe, zu bestätigen. Wie wäre es auch möglich, daß ein so köstlicher, klarer Wein nicht seine Periode der Gärung gehabt haben sollte? Die Bemühungen englischer Litteratoren, den großen Dichter von den Makeln seiner Jugendthorheiten weißzubrennen, muß man für das nehmen, was sie sind, Schrullen englischer Prüderie. In der Genossenschaft toller Gesellen mag Shakspeare manche Scene der Art mitgemacht haben, wie er sie später mit gottvollem Humor in Heinrich IV. und in den lustigen Weibern von Windsor schilderte. Bekannt ist die Anekdote, daß er mit seinen Gesellen im Parke des Sir Thomas Lucy von Charlecote Wild schoß und stahl, entdeckt und bestraft wurde und daß er dafür Rache nahm, indem er ein Spottgedicht an das Parkthor des Junkers heftete. Dieser, welcher auch das Vorbild für den Friedensrichter Schaal in den Windsorerinnen abgegeben haben soll, nahm die Sache nicht leicht, und der Dichter mag, um sich den Verfolgungen des Junkers zu entziehen, den Entschluß gefaßt haben, seine Vaterstadt zu verlassen und nach London zu gehen. Möglicherweise kann indessen auch der Drang zur Dichtkunst und zum Schauspielwesen oder aber die Absicht, seiner bedrängten Familie durch Geltendmachung seiner Talente am geeigneten Ort eine Hilfsquelle zu eröffnen, diesen Entschluß veranlaßt haben, den er mit um so leichterem Herzen ausführte, als sein eheliches Leben kein glückliches war. Wie dem auch sei, im Jahre 1585 oder 1586 verließ Shakspeare Stratford, nachdem er wahrscheinlich schon hier mit Mitgliedern herumziehender Schauspielerbanden Bekanntschaft gemacht hatte, die er bei seiner Ankunft in London wiederfand und die sein Auftreten als Schauspieler zu vermitteln imstande waren. In einem aus dem Jahre 1589 stammenden, freilich in seiner Echtheit auch bestrittenen Dokument findet sich Shakspeare schon als Mitglied einer Gesellschaft von Theaterunternehmern aufgeführt. Später war er Teilhaber am Globustheater und am Blackfriarstheater, und dieses geschäftliche Verhältnis erwies sich, verbunden mit den Honorarbezügen für seine Dramen, so ergiebig, daß Shakspeare allmählich ein wohlhabender Mann und in seiner Vaterstadt Haus- und Grundbesitzer wurde. Der Dichter erhielt zur Zeit seiner Blüte für jedes neue Stück 10—25 Pfund Honorar oder die Einnahme einer Vorstellung. Colliers Nachweisen zufolge nahm Shakspeare eine Reihe von Jahren hindurch jährlich an 400 Pfund ein, damals so viel wie heute 2000 oder mehr. Seine inneren und äußeren Erlebnisse während seines Aufenthaltes in London haben in seinen Sonetten tiefe Spuren hinterlassen.

Diese Sonette sind eine Art poetischer Memoiren, welche verraten, daß die Stimmung des Dichters zwischen leidenschaftlicher Erregtheit und tief schwermütiger Resignation häufig und schroff wechselte. Daß er den Humor nicht allein im Dichten, sondern auch im Leben frei walten ließ, verrät folgende Anekdote, die artigste, welche über sein Londoner Leben umgeht. Sein Freund, der berühmte Schauspieler Richard Burbadge, hat in der Rolle Richards III. eine londoner Bürgersfrau so entzückt, daß sie ihn auf den Abend zu einem Stelldichein ladet und ihn unter dem Namen Richard III. an ihre Thüre klopfen heißt. William hat die zärtliche Bestellung belauscht und kommt, im Besitze des Losungswortes, dem Freunde zuvor. Kaum ist Shakspeare eingetreten, so klopft Burbadge draußen, allein

Shakspeares Geburtshaus zu Stratford im vorigen Jahrhundert.

jener hat indessen bei der Bestellerin die Gelegenheit sich zu Nutzen gemacht und weist den Klopfenden mit dem munteren Spott ab: „William der Eroberer kommt vor Richard III." Das giebt einen sehr deutlichen Wink über die Sittenzustände im lustigen Altengland zu dieser Zeit. Es war ein üppiges, nicht selten sogar raffiniert ausschweifendes Leben und Treiben, welches in sehr vielen Bühnenstücken der shakspeareschen Epoche ein Spiegelbild gefunden hat, das mitunter die Bordell-, Ehebruchs- und Blutschandedramatik der französischen Neuromantik und der Dame aux Camélias-Litteratur des zweiten Kaiserreiches vorwegnahm. In Wahrheit, der fanatische Haß, womit nachmals die Puritaner das Schauspielwesen verfolgten, erscheint nicht unberechtigt, wenn man erwägt, daß nicht selten die liederlichsten Situationen offen auf die Bühne gebracht wurden. Hat doch der Dichter Ford blutschänderische Scenen mit den üppigsten Farben ausgemalt und haben andere zeitgenössische Poeten die frechsten Ausschreitungen der Wollust dramatisiert.

Zu Shakspeare zurückzukehren, muß gesagt werden, daß er allem nach das bunte Treiben von Merry Old-England tüchtig mitlebte. Tief bestrickt muß er von den Reizen einer Frau gewesen sein, welche er in den Sonetten 127—152 als unschön von Gestalt, aber unwiderstehlich durch Geist und Grazie schildert. Indessen hinderte ihn fröhlicher Lebensgenuß doch nicht, seine glorreiche Dichterlaufbahn mit jener Ausdauer zu verfolgen, welche nur sittlicher Ernst zu verleihen vermag. Edle, gebildete und treue Freunde scharten sich aufmunternd und anerkennend um ihn, vor allen der junge Lord Southampton, dessen inniges Verhältnis zu Shakspeare wie ein Fingerzeig aussieht, daß die Zeit der Geburtsaristokratie herum und die der Aristokratie des Geistes gekommen war. Die Bewunderung der Zeitgenossen stieg, je glänzender Shakspeares Genius während seiner höchsten Blütezeit, die ungefähr von 1597—1606 dauerte, seine

Schwingen regte. Schon 1598 nannte ihn Meres „den sowohl im Gebiete des Tragischen wie des Komischen bei weitem ausgezeichnetsten unter den englischen Dichtern". In dieser Zeit stand Shakspeare als anerkannter Führer an der Spitze der national-volkstümlichen Dichterschule, gegen welche der gelehrte Ben Jonson und sein Anhang vergeblich ankämpften; in dieser Zeit dichtete er Hamlet und Lear, den Kaufmann von Venedig und den Sommernachtstraum. Der Dichter sollte es indessen noch erleben, daß dem goldenen Zeitalter Englands unter Elisabeth, welches auf sein Leben und Dichten so sonnig befruchtend eingewirkt hat, unmittelbar das bleierne unter Jakob I. folgte. Dieser „geflickte Lumpenkönig" verstand es, England rasch wieder von der hohen Stufe herabzubringen, welche es unter der vorhergehenden Regierung erstiegen hatte. Er war zwar gleich seiner Vorgängerin — deren dramatische Lieblingsfigur bekanntlich der köstliche Falstaff gewesen — unserem Dichter wohlgeneigt; allein diesem konnte es, obgleich er sich in seinem Macbeth zu dem bekannten Kompliment gegen den König verstand, nicht entgehen, zu welchen unglückseligen Wirrnissen die kraftlose und dennoch tyrannische Regierung des feigen, liederlichen und ehrlosen Monarchen den Grund legen müsse. Mit gramschweren Worten wünschte er sich in einem seiner Sonette, welches in dieser Zeit gedichtet wurde, den Tod, weil Verdienst jetzt zum Bettler bestimmt sei und hohles Nichts in bunter Pracht sich aufblähe, weil Ehrenschmuck auf Knechteshaupt gehäuft, jungfräuliche Tugend frech geschändet, Hoheit ihres Herrschertums beraubt und Kraft an lahmes Regiment vergeudet werde, weil die Kunst im Zungenbande der Gewalt schmachte und schulstolze Afterweisheit die schlichte Wahrheit meistere (Sonett 66). Kann man die Regierungszeit Jakobs I. treffender charakterisieren? Die düsteren Eindrücke, welche diese Zeit auf hochsinnige Gemüter und patriotische Herzen hervorbringen mußte, lassen sich aus Shakspeares Dichtungen der Periode 1606—1614, Macbeth, Othello, Cymbeline, Sturm, Julius Cäsar, Timon u. s. f. deutlich herausfühlen. Die öffentlichen Zustände, von denen der französische Gesandte Beaumont schon in einem aus dem Jahre 1604 stammenden Bericht ein abschreckendes Bild entwirft, scheinen dem Dichter auch den Aufenthalt in der Hauptstadt verleidet zu haben.

Er war mit seiner Heimat stets in lebhaftem Verkehr geblieben und zog sich im Jahre 1613 oder 1614 nach Stratford zurück, wo er auf seinem Gute New-Place in ländlicher Muße lebte bis zu seinem Todestag, dem 23. April 1616. Sein Grab deckte anfangs ein einfacher Stein mit ebenso einfacher Inschrift, welche der Tradition zufolge von Shakspeare selbst herrührte. Hundertundfünfundzwanzig Jahre nach seinem Tode wurde ihm in der Westminsterabtei zu London ein nationales Denkmal errichtet. Ein sehr schönes hatte ihm sein dramaturgischer Gegner Ben Jonson gesetzt in den (Commentatory Verses, womit er die erste Folioausgabe von Shakspeares Werken 1623) einleitete und wo er unter anderem sagte:

„Triumphiere, mein England, denn du hast Einen aufzuweisen, dem alle Bühnen Europas huldigen müssen! Er war nicht eines Zeitalters, sondern für alle Zeit. Noch waren alle Musen (Englands) in ihrer Kindheit, als er gleich Apollo hervortrat, unser Ohr zu entzücken. Die Natur selbst war stolz auf seine Schöpfungen und freute sich, das Gewand seiner Dichtung zu tragen, das so reich gesponnen und so fein gewoben war, daß sie seitdem keinen andern Geist mehr anerkennen will. Der beißende Aristophanes, der zierliche Terenz, der witzige Plautus gefallen nicht mehr; sie liegen veraltet und verlassen, als wären sie nicht von der Familie der Natur. Und doch muß

ich der Natur nicht alles zuschreiben; auch seine Kunst muß ihr Teil behalten; denn obwohl Natur der Stoff des Poeten ist, so giebt seine Kunst doch die Form hinzu; der wahre Dichter ist ebenso sehr gebildet als geboren, und ein solcher war er. Siehe, wie des Vaters Antlitz in seinen Nachkommen fortlebt, so erscheint das Geschlecht von Shakspeares Geist und Sitten glänzend in seinen wohlgefeilten Versen, in deren jedem er einen Speer zu schütteln scheint, wie geschleudert in das Auge der Unwissenheit — (Anspielung auf des Dichters Namen: Shakspeare, d. i. Speerschüttler). Süßer Schwan vom Avon; welch ein Anblick wäre es, dich in unsern Wassern noch in jenem Flug zu

IVDICIO PYLIVM GENIO SOCRATEM ARTE MARONEM
TERRA TEGIT POPVLVS MÆRET OLYMPVS HABET

STAY PASSENGER WHY GOEST THOV BY SO FAST
READ IF THOV CANST WHOM ENVIOVS DEATH HATH PLAST
WITH IN THIS MONVMENT SHAKSPEARE: WITH WHOME
QVICK NATVRE DIDE: WHOSE NAME DOTH DECK YṪ TOMBE
FAR MORE THEN COST: SIEH ALL YṪ HE HATH WRITT
LEAVES LIVING ART BVT PAGE TO SERVE HIS WITT.

OBIIT AÑO DOI 1616
ÆTATIS 53 DIE 23 AP.

Inschrift auf Shakspeares Grabmal.

sehen, der unsere Elisabeth und unsern Jakob so dahinriß! Doch nein! ich sehe dich als Sternbild an den Himmel versetzt. Doch leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluß von da in Liebe und Strenge auf die sinkende Bühne, die seit seinem Tod getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn du ihr nicht das Licht deiner Werke hinterlassen hättest."

Wie bedeutsam ist dieses Zugeständnis von seiten Ben Jonsons, dem man doch kaum unrecht thut, wenn man ihn einen gelehrten Pedanten nennt. Die späteren englischen Herausgeber, Kommentatoren und Kritiker Shakspeares benahmen sich weit bornierter. Von ganz verkehrten Grundsätzen ausgehend, vermochten sie in Shakspeare schlechterdings nicht den großen Künstler zu erkennen, der er ist, und ließen ihn, wenn's hoch kam, nur gelten als einen von wildem, ziel- und regellosem Instinkte geleiteten Naturpoeten. Milton mag zu dieser seichten Auffassung vielleicht auch einigermaßen beigetragen haben durch seine übrigens wohlgemeinten Verse: „Our sweetest Shakspeare, fancy's child, warbles his native wood-notes wild (unser süßer Shakspeare, das Kind der Phantasie, wirbelt seine angeborenen wilden Waldlieder").

Shakspeare war bei dem Beginn seiner dichterischen Laufbahn weit entfernt von dem Wege, auf welchem er später als nationaler und volksmäßiger Dramatiker zugleich ein Dichter von universeller Bedeutung werden sollte. Seine Erstlinge tragen ganz entschieden das Gepräge der gelehrt höfischen Manier seiner Zeit, und wenn in denselben der angeborene Genius ihres Verfassers häufig aus der konventionellen Form hervorleuchtet, so sind sie dennoch kaum in irgendwelches Verhältnis zu bringen mit den Werken, welche dieser Genius später in ureigener Schöpferkraft zeugte. Die gemeinten Erstlinge sind die Gedichte Venus and Adonis (zuerst gedruckt 1593) und

The Rape of Lucrece (z. gedr. 1594). Beide Gedichte sind mehr beschreibend als erzählend, mythologisierend, voll leidenschaftlicher Rhetorik und gefallen sich — was auf ihre frühe Entstehung in der wildgärenden Jugend des Dichters hindeutet — im Ausmalen üppiger Situationen wie im Ausströmen redseliger, zuweilen geradezu ermüdend redseliger Liebessophistik, deren Äußerung vielfach daran erinnert, daß Shakspeare hier nach den Mustern der italienischen Concettisten gearbeitet habe. Der Inhalt dieser Dichtungen ergiebt sich schon aus ihren Titeln: es ist die Liebeswerbung der Venus um den Adonis und die Gewaltthat Tarquins an der Gattin des Collatinus. Ganz in derselben Manier gehalten sind die beiden kleineren lyrisch-epischen Gedichte The Passionate Pilgrim (1599) und A Lovers Complaint (1609); aber wir können an dem ersteren nicht vorübergehen, ohne des köstlichen Liedchens (Take, oh, take those lips away, etc.), das es enthält, zu erwähnen. Höher als die bisher genannten Erstlinge stehen Shakspeares Sonette (Sonnets, 154 an der Zahl, zuerst vollständig gedruckt 1609). Der Dichter schrieb sie, wie der Inhalt ergiebt, in verschiedenen Jahren und in verschiedenen Stimmungen, hauptsächlich jedoch zu einer Zeit, in welcher gerade die berühmtesten Sonettensammlungen seiner dichtenden Zeitgenossen erschienen (Daniels Delia 1592, Constables Diana 1594, Spensers Amoretti 1593, Draytons Idea's Mirror 1594).

Wie hoch sie damals geschätzt wurden, beweisen Meres' Worte: „Wie man glaubte, daß die Seele des Euphorbus in Pythagoras lebte, so lebt die süße, witzige Seele Ovids in dem honigzungigen Shakspeare; dies bezeugen seine Zuckersonette unter seinen vertrauten Freunden." Der Schluß dieser Äußerung deutet klar an, von welchem Gesichtspunkte Shakspeare bei diesem poetischen Spiel ausging. Es war, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Privatvergnügen, welches er sich mit dem Niederschreiben seiner Sonette machte. Sie bildeten gleichsam die sinnvolle Erholung eines so reichen Genius, welcher auch in diese ihm eigentlich fremde und nicht gemäße Modeform eine Fülle schöner und hoher Gedanken zu legen wußte, so daß sie noch jetzt dem Gemüte wie dem Geiste anmutigen und anregenden Genuß gewähren.[22])

„Du ziehst bei jedem Los die beste Nummer;
Denn wer, wie du, vermag so tief zu dringen
Ins tiefste Herz? Wenn du beginnst zu singen,
Verstummen wir als klägliche Verstummer."

(Platen: Shakspeare in seinen Sonetten).

Es ist viel darüber hin und her gestritten worden, mit welchem Stücke Shakspeare seine dramatische Laufbahn eröffnet habe. An diese Streitfrage knüpft sich die weitere über die Echtheit oder Unechtheit mehrerer Dramen, die unserem Dichter bald zugeschrieben, bald abgesprochen wurden. Es sind: Sir John Oldcastle, Der lustige Teufel von Edmonton (The Merry Devil of E.), Die schöne Emma (The Fair Em), Mucedorus, Der Londoner verlorene Sohn (The London Prodigal), welche Dramen als entschieden unecht bezeichnet werden können. Zweifelhafter sind Lokrine (The Lamentable Tragedie of Locrine), Arden von Feversham, Leben und Tod des Lord Cromwell, König Eduard III. und Ein Trauerspiel in Yorkshire (A Yorkshire Tragedy); denn in diesen Stücken kommen unleugbar shakspearesche Anklänge vor, welche wenigstens so viel beweisen, daß Shakspeare an denselben mitgearbeitet haben könnte. Noch deutlicher tritt seine bedeutsame Mitarbeiterschaft, wenn auch nicht alleinige Autorschaft, hervor in den Dramen Titus Andronikus, Perikles von Tyrus und in Heinrich VI.

(in der ursprünglichen Gestalt dieses Stückes, in welcher es in die beiden Abteilungen zerfällt: The First Part of the Contention betwixt the two Famous Houses of York and Lancaster und The True Tragedy of Richard Duke of York, z. gedr. 1594 und 1595, wahrscheinlich von Greene gedichtet und dann von Shakspeare überarbeitet.)

In betreff der Echtheit oder Unechtheit sämtlicher bisher genannten Stücke hat sich von namhaften Kritikern Tieck am leichtgläubigsten gezeigt, allein sein Urteil konnte in vielen Fällen vor einer schärfer eingehenden Kritik nicht bestehen. Die Frage endgiltig zu entscheiden, ist bis jetzt nicht möglich geworden und wird vielleicht nie möglich sein. Wie sehr die Stimmen geteilt sind, mag beispielsweise der Titus Andronikus darthun. Meres nennt 1598 dieses Stück ausdrücklich ein Werk Shakspeares, Drake und Dyce verwerfen es unbedingt als unecht, Coleridge will nur einige Stellen als shakspearisch gelten lassen, Collier hinwieder hält es für durchaus echt. Gervinus ist geneigt, ihm beizutreten, indem er auseinandersetzt, Titus Andronikus dürfte wohl eines jener Erstlingswerke Shakspeares sein, in welchen er, vielleicht mit Benutzung schon behandelter und bekannter Stoffe, in seinem Wetteifer mit Marlowe, dessen Gräßlichkeiten damals auf der Bühne florierten, diesen mit seinen eigenen Waffen zu überwinden oder, wie er Hamlet sagen läßt, den Herodes zu überherodisieren suchte. Wenn man bedenkt, welchen Raum der Läuterung und Klärung unser Schiller von den Räubern bis zum Wallenstein durchschritten hat, so wird man es auch begreiflich finden, daß ein und derselbe Dichter Titus Andronikus und Julius Cäsar schreiben konnte.

Der Streit über die Chronologie der shakspeareschen Dramen ist ebenfalls noch zu keinem Resultate gediehen, welchem unumstößliche Gewißheit unbedingt zugeschrieben werden dürfte. Die erste zu London 1623 erschienene Folioausgabe von Shakspeares Stücken gewährt durchaus keinen verläßlichen Nachweis über die künstlerische Laufbahn des Dichters. Der von Malone (1786) herrührenden chronologischen Ordnung der Dramen Shakspeares sind grobe Verstöße nachgewiesen worden. Als bisheriges Ergebnis gewissenhaft angestellter Forschungen findet sich bei Ulrici (Sh. 2. A. II. 760) folgende Zeitbestimmung der Entstehung von des Meisters dramatischen Werken: Erste Periode von 1586—1591—92. Perikles, Fürst von Tyrus, 1587. Titus Andronikus, 1587—88. Heinrich VI., in der ersten Gestalt, 1589. Die Komödie der Irrungen (Comedy of Errors), 1591. Zweite Periode von 1591—92 bis 1597—98. Verlorene Liebesmühe (Love's Labours Lost). Die beiden Veroneser (Two Gentlemen of Verona). Ende gut, alles gut (All's Well that End's Well), 1591—93. Romeo und Julie (Romeo and Juliet), in der ersten Gestalt, 1592. Richard III., 1593—94. Richard II., 1594—95. Heinrich IV., erster Teil, 1595. Heinrich IV., zweiter Teil. Zähmung der Widerspenstigen (Taming of the Shrew), 1596. Der Kaufmann von Venedig (Merchant of Venice), 1597. Dritte Periode von 1597—98 bis 1605. Sommernachtstraum (Midsummer-night's Dream). Hamlet (Hamlet, Prince of Denmark), in der ersten Gestalt, 1598. Was ihr wollt (What You Will or Twelfth Night), 1598. Viel Lärm um nichts (Much Ado about Nothing), 1599. Heinrich V., 1599. Wie es euch gefällt (As You Like It), 1600. Die lustigen Weiber von Windsor (Merry Wives of Windsor), 1600. Maß für Maß (Measure for Measure), 1604. König Lear, 1605. Vierte Periode von 1605 bis 1613—14. Julius Cäsar, 1606. Antonius und Kleopatra, 1607. Coriolanus, 1608. Troilus und Kressida, 1608. Macbeth. Cymbeline, 1609 bis 1610. Der Sturm (Tempest). Das Wintermärchen (Winter's Tale). König Johann, 1610—11. Othello, 1612. Heinrich VIII. Timon von Athen, 1612—14. Diese Zeitbestimmung des Alters und der Gruppierung von Shakspeares Werken hat

nun aber manche Anfechtung erfahren und der gelehrte Streit darüber wird wohl nie unwidersprechlich entschieden werden.

Einer der gediegensten englischen Shakspeareforscher, Dowden, ist bezüglich dieser Frage zu folgendem Ergebnis gekommen. 1) Vorshakspearesche Gruppe, von Shakspeare leicht überarbeitet: Titus Andronikus (1588—90), Heinrich VI., erster Teil (1590—91). 2) Jugendkomödien: Verlorene Liebesmühe (1590). Komödie der Irrungen (1591). Zwei Edelleute von Verona (1592—93). Sommernachtstraum (1593—94). 3) Marlowe-Shakspearesche Gruppe: Jugendhistorien. Heinrich VI., zweiter und dritter Teil (1591—92). Richard III. (1593). 4) Erste Tragödie: Romeo und Julia (?, zwei Daten, 1591 und 1597). 5) Mittlere Historien: Richard II. (1594). König Johann (1595). 6) Mittlere Komödie: Der Kaufmann von Venedig (1596). 7) Spätere Historien, worin sich Historie und Komödie einen: Heinrich IV., erster und zweiter Teil (1597 bis 1598). Heinrich V. (1599). 8) Spätere Komödien: a) Lärmende Komödien: Bezähmte Widerspenstige (1597?). Lustige Weiber von Windsor 1598?). b) Freudige, romantische Komödien: Viel Lärm um nichts (1598). Wie es euch gefällt (1599). Dreikönigsabend (1600—1601). c) Ernste, düstere, ironisierende Komödien: Ende gut, alles gut (1601—1602?). Maß für Maß (1603). Troilus und Kressida (1603 [?], vielleicht 1607 überarbeitet). 9) Mittlere Tragödien: Julius Cäsar (1601). Hamlet (1602). 10) Spätere Tragödien: Othello (1604). Lear (1605). Macbeth (1606). Antonius und Kleopatra (1607). Coriolan (1608). Timon (1607—8). 11) Romantische Stücke: Perikles (1608). Cymbeline (1609). Sturm (1610). Wintermärchen (1610—11). 12) Bruchstücke: Zwei edle Vettern (1612). Heinrich VIII. (1612—13). Gedichte: Venus und Adonis (1592?). Lukretia (1593—94). Sonette (1595—1605?). Selbstverständlich kann auch diese Zeitbestimmung und Zusammenordnung nur den Wert einer Aufstellung, nicht aber den einer erwiesenen Thatsache in Anspruch nehmen.[23])

So oft man sich mit Shakspeare beschäftigt, muß man unwillkürlich immer wieder vor allem jener herrlichen Leichenrede gedenken, welche er in Julius Cäsar den Antonius dem gefallenen Brutus halten läßt. Es sind wenige Worte, und doch ist nie ein Mensch schöner gepriesen worden. „So mischten sich in ihm die Elemente, daß die Natur aufstehen durfte und der Welt verkünden: Das war ein Mann!"

. . . . „The elements
So mix'd in him, that Nature might stand up
And say to all the world: This was a man."

(Julius Caesar, V, 5.)

Man kann auch Shakspeare nicht höher loben, als indem man diese seine Worte auf ihn selber anwendet. Die Natur hatte alle ihre Gaben und Vorzüge verschwenderisch auf ihn ausgegossen und ihm jede der Eigenschaften, welche einem großen und größten Dichter eigen, im rechten Maße zugeteilt: Fülle und Unerschöpflichkeit der schaffenden Phantasie, Tiefe und Glut des Gemütes, ein Auge, vor dem die geheimsten Falten des Menschenherzens bloß lagen, ein Ohr, dem das Säuseln des Frühlingswindes und der tosende Schlachtlärm der Geschichte gleich verständlich waren, das leidenschaftliche Pathos in Lust und Leid, edelste Sittlichkeit, unversieglichen Witz, gedankenvolle Ironie, gotttrunkenen Humor, und endlich zur Regelung und Beherrschung dieses

Reichtums und Überschwanges den maßvollen, mit künstlerischer Besonnenheit bildenden Verstand und jene lautere, in „Kampf und Schmerz“ gereifte Weisheit, welche seine Werke zu einem „Spiegel für die ganze Welt und Menschheit“ macht, zu einer „weltlichen Bibel“, die der Verständige und Empfängliche nie ohne Erbauung aufschlagen wird. Wie ärmlich und erbärmlich stehen diesem Großen und Einzigen Leute gegenüber, die in unseren Tagen die Frage aufwerfen und ernsthaft verhandeln zu müssen glaubten, ob Shakspeare Katholik oder Protestant gewesen sei. Nein, er war — Gott sei Dank! — weder Protestant noch Katholik, sondern bloß Mensch. Das genügt freilich solchen nicht, die den Wert eines Mannes nur nach dem Schema dieser oder jener Konfession, dieser oder jener Partei bemessen; aber der Poesie genügte es und zur Erringung der Unsterblichkeit reichte es aus.

Das Globus-Theater in London, erbaut 1594.
Nach einer Zeichnung aus dieser Zeit im Brit. Museum, London.

Irre ich nicht, so hat zuerst Chateaubriand das Signal zu genanntem Unsinn gegeben durch seine Worte: „Shakspeare, s'il était quelque chose, était catholique“ etc. (Essai sur la litt. angl. I. 195). Chateaubriand schien indessen bei all seiner Katholizität dennoch andeuten zu wollen, daß man nicht gerade „quelque chose“, d. h. Katholik oder Protestant sein müsse, um Shakspeare sein zu können. Ein deutscher Romantiker (W. Schütz) hat nachher die Sache aufgenommen und Shakspeares Katholizismus mit einer Gravität verfochten, die unendlich komisch wirkt. Nicht minder komisch ist es, wenn närrische Engländer eigene Bücher geschrieben haben, um darzuthun, der eine, daß Shakspeare ein fertiger Theolog, der andere, daß er ein tüchtiger Jurist, der dritte, daß er ein trefflicher Botaniker gewesen sei.

Eine andere Frage kommt noch immer nicht zur Ruhe, die nämlich, ob Shakspeare überhaupt der Dichter der ihm zugeschriebenen Werke gewesen sei, oder nicht vielmehr Bacon von Verulam. Es ist hier nicht der Ort, auf sie einzugehen.[24])

Daß Shakspeare ein voller, ganzer Mensch war und Welt und Menschen mit objektivem, menschlich freiem, von keinem dogmatischen Schleier, von keiner Parteibrille getrübten Blick betrachtete, das eben machte Shakspeare als Dichter und Dramatiker

so groß. Er nahm Dinge und Menschen, wie sie sind; er stellte sich auf den Boden der Wirklichkeit, und aus diesem schlug er mit dem Zauberstab seines Genies einen ewig strömenden Quell der Poesie hervor. Naiv wie die Natur und Homer, ließ er die Instinkte, Gefühle und Leidenschaften ihre eigene Sprache sprechen. Daher die bezaubernde, unnachahmliche Wahrheit, welche seine Menschen in Liebe und Haß, in Kraft und Schwäche, Stolz und Demut, im Lachen und Weinen, im Guten und Bösen, im Siegen und Unterliegen offenbaren. Das Menschenherz war ihm Alpha und Omega. Daß der Mensch Himmel und Hölle in sich selber trägt, das ist der sittliche Angelpunkt, um welchen Shakspeares Dichten sich dreht. Daher bei ihm, statt des fatalistischen Gespenstes, welches in Calderons Schicksalstragödien so widerwärtig umherrasselt, überall die Entwickelung des Geschickes aus der freien Selbstbestimmung des Menschen; Glück und Unglück folgen der freien That. Nicht von willkürlich übersinnlichen Drähten regiert, nein, im Kampf der sich befehdenden eigenen Seelenkräfte bilden und schmieden sich seine Charaktere. Auf sich selbst gestellt, das Schicksal, welches sie durch Thun oder Lassen verschuldet, überwindend und tragend, sind sie groß im Triumph und groß im Untergang.

Wie bewußt Shakspeare seine Aufgabe als Dramatiker aufgefaßt, beweisen die berühmten Worte, die er seinem Hamlet (III. 2) über das Schauspiel in den Mund legt, „dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Er erkannte leicht, daß dieser große realistische Zweck nicht zu erreichen wäre auf dem Wege konventioneller Dichtung, wie sie in Nachahmung der italienischen Sonettisten damals in England gäng und gäbe war und wie er sie selbst in seinen Jugendgedichten geübt hatte. Er entsagte daher dieser Spielerei, um mit Ernst seine wahre Mission anzutreten. Sein genialer Instinkt zeigte ihm, zu welchem großartigen Tempel der Kunst die Elemente der nationalen Volksbühne das Material liefern könnten. Er sichtete, ordnete, vermehrte dieses Material und begann seinen Bau, dessen Fundament die feste markige Realität ist, dessen Zinnen in die reinste Luft des Ideals emporreichen. Er wandte sein Ohr weg von der gedrechselten und parfümierten Phraseologie der Concettisten und den herrlichen Liedern des alten Volksgesanges seines Landes zu. Aus diesem Schachte holte er die Goldbarren, aus welchen er sich eine Sprache prägte, die bald einhertost wie ein Bergstrom, bald zärtlich kost wie um Blumenkelche summende Bienen, bald närrisch klingelt wie Harlekins Schellenkappe, bald gedankenschwer einherdröhnt wie Glockenklang, bald süß tönt wie die Liebe, bald herb, eckig, schroff wie Haß und Zorn und die jeder Empfindung, jedem Affekt, jeder Leidenschaft, der Alltäglichkeit wie der Erhabenheit den entsprechenden Ausdruck unterbreitet.

Von dem erhebenden Gefühle getragen, Bürger eines Staates zu sein, welcher seiner welthistorischen Größe entgegenging, wandte der Dichter seinen Blick auf die bisherigen Geschicke seines Volkes und schuf demselben die zehn Dramen aus der englischen Geschichte, in welchen die Historie zur Poesie verklärt ist, ohne aufzuhören, Historie zu sein, und ob welchen, wie ob allen Schöpfungen Shakspeares, der Humor gleich einer glänzenden Lichtwolke schwebt, aus der die Gestalten des Bastards Faulconbridge und des dicken Falstaff hervortreten, um unsterbliches Behagen um sich zu verbreiten. Die historische Weltanschauung Shakspeares — eine Eigenschaft, die ihn so hoch über viele

William Shakspeare.

Stich von Droeshout auf dem Titelblatte der ersten Gesamtausgabe von Shakspeares Werken. (1632.)

moderne Dichter stellt — machte es ihm möglich, das Naheliegendste wie das Fernste auf dem Gebiete der Geschichte mit gleicher Kraft der Individualisierung uns vor Augen zu bringen. „Wie die größten Historiker des Altertums die Adern ihrer Werke von poetischen Säften schwellen ließen, ohne daß sie darum aufhörten, Geschichte zu sein, so sind Shakspeares Schauspiele voll von Geschichte, ohne weniger Poesie zu sein". (Löbell, Histor. Taschenbuch N. F. II. 354). Wie in seinen Schauspielen aus den Kriegen der beiden Rosen das feudale Rittertum, so lebt in seinem Julius Cäsar und Coriolan die alte Römerwelt wieder auf. Und wie hat er da seine Kunst, die Massen, das Volk ebenso wahr und dramatisch zu charakterisieren wie das einzelne Individuum, herrlich bewährt! Mit welcher Gerechtigkeit und Liebe behandelt er überall seine Personen! Er weiß, daß in der Tragikomödie des Lebens die Rolle des Clown so gut gespielt sein will wie die des Helden. Jede seiner Gestalten tritt mit plastischer Bestimmtheit in die Scene, es müßte denn sein, daß das Wesen einer Figur selbst etwas Schattenhaftes, Verschleiertes oder Verschwimmendes im Auftreten derselben verlangte. Auf jeden Charakter fällt das rechte Maß von Licht und Schatten, keiner verschlingt das Interesse des Lesers oder Zuschauers allein, aber jeder erregt es in seiner Weise, und alle tragen zur Gesamtwirkung bei.

Ein Spiegel des Lebens war dem großen Dichter das Schauspiel. Voll von Gegensätzen, wie das Leben ist, sind daher auch seine Dramen. Das Erhabene wird da abgelöst vom Komischen, das Entsetzliche vom Rührenden, das Pathetische vom Burlesken. Aber um Tragik und Komik so vermischen zu dürfen, muß man groß und wahr sein als Tragöde und als Komöde, wie Shakspeare es war. Gleich der Natur, seiner Muse, weiß er mit den einfachsten Mitteln die größte Wirkung hervorzubringen. Oft bannt er in ein Wort eine Welt von Lust oder Weh, wie dort, wo er den Macduff im Macbeth, als die entsetzliche Kunde von dem Mord seiner Kinder auf ihn einstürmt, ausrufen läßt: „Und er hat keine Kinder!", ein Naturlaut, der die Tiefe eines jammerdurchwühlten und racheburchglühten Männerherzens blitzartig erleuchtet. Wie Midas verwandelt er alles, was er berührt, in lauteres Gold, die alltäglichsten Vorkommnisse in Poesie. Man denke nur an die Schilderung, die in Wie es euch gefällt, diesem reizenden dramatischen Idyll, der melancholische Jacques von den verschiedenen Stufen des Menschenlebens entwirft. Aus altnordisch starren Sagen formt er den Lear, die erschütterndste Tragödie der modernen Welt, und den Hamlet, dieses Trauerspiel des Gedankens, das Meisterstück germanischen Tiefsinns, das engste Band, welches Deutschland mit dem stammverwandten Dichter verknüpft und, ach, nur allzu lange ein traurig wahres Abbild der unfertigen Nation von vierzig Millionen, bei welcher „der angebornen Farbe der Entschließung war des Gedankens Blässe angekränkelt". Aus rohen italienischen Novellenstoffen bildet er das hinreißende Trauerspiel Romeo und Julia, welches „die Liebe selbst diktiert hat", das wundersam feine und ergreifende psychologische Gemälde Der Kaufmann von Venedig, und alle jene Lustspiele, die ein Füllhorn von Liebesblüten, von Witz, Laune und gedankenreichem Humor über uns ausschütten. Des lustigen Altenglands derbe Fröhlichkeit lacht in den Lustigen Weibern von Windsor, und unbeschreibliche Heiterkeit erregt die Zusammenstellung der grotesken Handwerkerkomik mit der wie aus Mondstrahlen gewobenen Elfenwirtschaft im Sommernachtstraum. Alles Grauen, alle Schwärze der Hölle hat der Dichter heraufbeschworen in seinem Richard III., in dem

Jago im Othello und in der Lady Macbeth, in welchen drei Gestalten die Größe des Bösen mit unerreichbarer Energie veranschaulicht wird, während im Sturm Schönheit und Weisheit die rohe, dämonische Naturkraft mit himmlischem Zauber beherrschen. Welcher Wechsel, welche Mannigfaltigkeit, welche Frische, Höhe, Weite und Vollendung immer und überall!

Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, Shakspeares Naturschilderung oder seine Psychologie, seine Charakterzeichnung, seine Kunst dramatischer Gestaltung, sein Verständnis des Menschen oder der Geschichte; man weiß nicht, was man mehr lieben soll, seine Männer oder seine Mädchen und Frauen, „diese ewig weiblichen" Gestalten: Desdemona, Julia, Ophelia, Porzia, Jessika, Rosalinde, Miranda, Viola, Imogen, Isabella, Olivia. Gewiß, so lange die Kultur nicht von der Barbarei bewältigt wird, so lange die Religion der Schönheit noch eine Gemeinde hat, wird man Shakspeare unter die edelsten Wohlthäter des Menschengeschlechts zählen und seine Werke als ein Vermächtnis an die Nachwelt betrachten, welchem nur das von Homer und das von Goethe und Schiller ihr hinterlassene an Kostbarkeit und Fruchtbarkeit gleichkommen. In einem seiner Sonette hat der „sweet swan of Avon" der „master of the human heart" Worte liebevoller Prophezeiung an einen Freund gerichtet. Diese Worte bilden die passendste Inschrift der Ehrensäule, welche die Geschichte dem großen Dichter gesetzt hat: „In ew'gem Sommer sollst du blüh'n. Nie wird deiner Schönheit Eigentum veralten; nie dich der Tod in seine Schatten zieh'n. Ein ewig Lied bringt dich zu hohen Jahren. So lange Menschen atmen, Augen seh'n, wird weder dies noch wirst du zu Grunde geh'n!"

Ch. Symmons schließt seine Biographie Shakspeares mit folgender schöner Charakteristik desselben in Versen, die ich möglichst treu übersetze:

„Ja, Herzenskündiger! wir anerkennen
Deine Gewalt und Größe und wir beugen,
In Ehrfurcht uns vor deinem Dichterthron,
Den unverwelklich Lorbeergrün bedeckt.
Er raget hoch und trotzt der Zeiten Lauf,
Der Dichtung süßeste Gesänge schallen
Rings um ihn her. Auf seinen Stufen liegen
Die wilden Leidenschaften, als Vasallen
Gehorsam deinem Wink, und Lieb' und Haß
Und Lust und Schmerz, sie führen nach der Reihe
Auf ihm das Scepter; aber seine beiden
Seiten umrankt das rosig holde Lachen.
Ihr Machtwort läßt erbrausen den Orkan,
Und Mitleid schmilzt das Herz, und Schrecken lähmt es.
Doch schwingst du deinen Zauberstab, so eilt
Vor unsrem Blick leichtfüßig Elfenvolk
Hin über duft'gen Rasen, magisch flimmernd
Im Widerschein des Vollmonds. Dann mit einmal
Schaun wir im Wirbelwind, in Blitzesflammen
Auf öder Heid' die grauen Schicksalsschwestern
Und sehn, wie sie bei Höllenkessels Brodeln
Bereiten grimm ein „namenloses Werk".
All diese Wunder wirkest du, o Liebling
Der ewigen Natur, und triumphierend
Durchfliegt auf Ruhmesfittigen dein Name
Den Erdball. Dort, wo Romas Adler einst
Nie satt von Blut und Siegen horsteten,
Am heil'gen Ganges auch, wie am Missouri,
Im fernsten Osten, wo das Augenlid
Des Morgens nie sich schließt, wie dort, allwo
Des Tages Renner ruhn an goldner Krippe:
Allüberall ziehst du triumphend ein,
Und deine friedlichen Eroberungen
Sie spotten Alexanders, Cäsars Schlachten.
In ferner Zeit, wann einst Britannien
Erreicht wird haben seiner Größe Grenzmark,
Wann Kunst und Wissenschaft sein nackt Gestade
Verlassen und die Weltbeherrscherin
Herabsteigt von dem Thron, dann wird, o Shakspeare,
Australien verlängern deine Macht!

In reichen Städten einer neuen Welt
Wird dein Gesang ein lautes Echo finden;
Zum Lachen wird dort Myriaden reizen
Falstaffs Humor, zu Thränen Lears Geschick.

So lange Menschen leben, wirst du leben,
So lang ein Herz schlägt, wirst geliebt du sein,
So lang die Zeiten dauern, dauerst du!"

Ich habe den Abschnitt über Shakspeare, wie er im Texte steht, ohne eine wesentliche Änderung aus den früheren Auflagen meines Buches herübergenommen. Denn im ganzen und großen ist meine Ansicht über den größten Dramatiker dieselbe geblieben, wie sie vor Jahren gewesen. Im einzelnen allerdings trete ich aufrichtig vielen Ausstellungen bei welche Rümelin in seinen Shakspearestudien eines Realisten gemacht hat. Rümelin erwarb sich ohne Frage ein Verdienst, indem er der blinden Vergötterung Shakspeares, wie sie namentlich durch Gervinus in Schwang und Schwung gebracht worden, eine hellsichtigere und nüchternere Kritik entgegenstellte und indem er nachwies, welche sehr bedeutenden Einräumungen der große Brite sowohl den Anschauungen und Vorurteilen seiner Zeitgenossen, als auch seiner persönlichen Stellung und Lage gemacht habe. Ferner, wenn er mittels der Analyse von Shakspeares Kompositionsweise den Beweis erbrachte, daß es thöricht wäre, zu wähnen und zu behaupten, ein Fortschritt der dramatischen Kunst über Shakspeare hinaus sei unmöglich. Endlich, wenn er dem britischen Dichter gegenüber die Ansprüche Goethes und Schillers nachdrücklich betonte und mit aller Entschiedenheit aussprach, daß der Schöpfer des Faust und der Schöpfer des Wallenstein in ihrer Art ebenso groß seien, wie Shakspeare in der seinigen. Überhaupt wär' es, denk' ich, nachgerade an der Zeit, daß man die aus Hegelei geschnitzten „absoluten" Maßstäbe, das Schöne zu messen, dahin thäte, wohin sie gehören, nämlich in die Rumpelkammer einer verflossenen Selbstzweckskunstphilosophie.

Bei der außerordentlichen Verehrung und Liebe, die Shakspeare mit Recht in Deutschland genießt, hat der biographische Versuch, nachzuweisen, daß der Dichter unser Land besucht habe, viel Teilnahme erregt. Erwiesen ist freilich dieser Umstand keineswegs, obzwar A. Cohn (Shaksp. in Germany in the 16 and 17 Centuries, 1865) denselben in die Sphäre der Wahrscheinlichkeit erhebt. Ganz historisch sicher ist, daß Shakspeare, wenn nicht leiblich, so doch geistig schon zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Deutschland erschienen ist. Die Banden der „Englischen Komödianten" brachten nämlich die Stücke ihres großen Landsmanns mit aus England nach Deutschland herüber, und in der Zeit von 1603 bis 1626 sind auf deutschen Bühnen in Verdeutschungen Hamlet und Der Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia, Julius Cäsar und Lear aufgeführt worden.[25])

Bemerkenswert ist der Umstand, daß auch die romanischen Nationen, die bisher nur eine dunkle Ahnung von Shakspeares Größe hatten, angefangen haben, ihn zu studieren, zu übersetzen und zu ehren. Für Frankreich z. B. sind Voltaires Urteile über Shakspeare von keiner Geltung und Wirkung mehr; indessen ist das litterarhistorische Interesse, welches sie gewähren, immerhin groß genug, um hier angeführt zu werden. Die erste Bekanntschaft mit Shakspeare wirkte auch auf den in der Pseudoklassik befangenen Voltaire so gewaltig, daß er ums Jahr 1730 an Lord Bolingbroke schrieb: „Shakspeare créa le théâtre anglais. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles." Später bereute er, Shakspeare gelobt zu haben, und bedauerte, „d'avoir déifié le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel." Friedrich der Große war, als litterarischer Nachbeter Voltaires, gleich bei der Hand, in seinem Zopfbüchlein De la litt. allem. 1780 von den „abominables pièces de Shakspeare" zu sprechen.

In der durch Shakspeare heraufgeführten Blüteperiode des englischen Dramas lassen sich zwei dramaturgische Richtungen oder Schulen deutlich unterscheiden. Die erste, die nationale, hielt an den Überlieferungen der volksmäßigen Bühne fest, die zweite entfernte sich mehr und mehr von diesen Traditionen, um dem gelehrt antiki-

sierenden Geschmack, welcher aus Italien und Frankreich herübergekommen, zu huldigen. So lange Shakspeare das Haupt der nationalen Schule war, behauptete diese ihr Übergewicht, welches nächst ihm von seinen (meist älteren) Zeitgenossen in Anlehnung an Greene und Marlowe errungen worden war. Von diesen volkstümlichen Dramatikern führen wir an A. Monday (geb. 1553, Downfall of Robert, The Death of Robert), H. Chettle (geboren um 1554, The Tragedy of Hoffmann), den überfruchtbaren Th. Heywood (zwischen 1593—1633, The Four Prentises of London, A Woman Killed with Kindness etc.), welcher von sich sagt, daß er „bei ungefähr 220 Stücken die ganze Hand oder doch den Hauptfinger im Spiele gehabt"; ferner Th. Dekker († um 1640, Old Fortunatus, Patient Grissil, The Honest Whore, etc.), George Chapman (1557—1634, Bussy d'Ambois, The Conspiracy of the Duke of Byron, All fools, etc.), Theodor Middleton (Women beware Women, ein blut- und kotriefendes Schauertrauerspiel, A Mad World, ein Intriguenspiel, dessen Stil schon eine Hinneigung zu der gelehrten dramaturgischen Schule verrät), W. Rowley, von dessen Lustspielen (A New Wonder, Match at Midnight) das erste der Shakspeareschen, das andere der neueren Richtung huldigt. Solches Schwanken verraten auch die dramatischen Arbeiten von John Marston und selbst die von John Webster. Dieser war ohne Frage der genialste von Shakspeares Mitstrebenden, und seine zwei Meisterwerke The White Devil or Vittoria Accorombona (1612, deutsch von Prölß) und The Tragedy of the Dutchess of Malfy (1623) zählen mit zu den besten tragischen Dichtungen Englands.[26])

Ben Jonson. Nach einem Stiche von G. Vertue.

Als Haupt der gelehrten, der volkstümlichen feindselig gegenüberstehenden dramatischen Schule ist Ben (abgekürzt aus Benjamin) Jonson (1573—1637) anerkannt, der gegen Shakspeare eine erbitterte dramaturgische Fehde führte, ohne sich jedoch, wie wir oben sahen, der Achtung vor dem überlegenen Genius seines Gegners entschlagen zu können. Ben Jonson meinte es ehrlich mit seiner Opposition gegen die nationale Bühne, aber er war ein bloß gelehrter Dichter, ein pedantischer Regelschmied, welcher durch den Verstand ersetzen zu können glaubte, was ihm an Phantasie abging. Scharfer, zersetzender Verstand charakterisiert alle seine Stücke, unter denen das älteste uns erhalten die Komödie Every Man in his Humour ist, welche 1598 zum erstenmal aufgeführt wurde. Er arbeitete seine Dramen (achtzehn an der Zahl, die kleineren, sing-

spielartigen Masques nicht mitgerechnet) mit pedantischer Gewissenhaftigkeit nach der Theorie aus, welche er sich aus der Lesung der Alten zurechtgemacht hatte, hielt auf die Beobachtung der drei Einheiten und mehr noch auf die Darlegung vielwisserischer Gelehrsamkeit, was selbst seine besten Stücke, zu denen meines Bedünkens vor allen The Alchemist zu zählen ist, schwerfällig und ledern macht. Ihr Hauptvorzug besteht in tüchtig gesalzener Satire, wie sie von einem so verständig beobachtenden Manne, wie Ben Jonson war, in einer Zeit erbärmlicher Stuarts-Wirtschaft nicht anders erwartet werden konnte. Um ihm gegenüber Shakspeares eminente Größe recht zu fühlen, braucht man nur dessen Dramen aus der römischen Geschichte mit Ben Jonsons Sejanus und Catilina zu vergleichen. Die letzteren sind weiter nichts als dialogisierte Geschichte, reichlich mit Citaten aus Tacitus, Sallust und Cicero versehen.[27]) Dichterisch weit begabter als Ben Jonson, welcher der neuen Schule den Namen gab, ohne sie jedoch zu beherrschen, waren Fr. Beaumont (1584—1616) und J. Fletcher (1579 bis 1625), die nach damaligem Brauch ihre Dramen (51) gemeinschaftlich schrieben, „heitere Komödien, gelungene Tragikomödien und kalte Tragödien, in welchen die Anordnung geschickt auf Effekt berechnet, die Charakteristik ansprechend war und die Sprache schön," aber, muß man hinzufügen, oft ganz furchtbar unzüchtig ist. Ihre besten Trauerspiele sind: The Tragedy of Valentinian und The Maid's Tragedy, ihre besten Lustspiele: The Knight of the Burning Pestle, The Nice Valour und The Wildgoose Chase. Fletcher insbesondere ist im Komischen meisterhaft und von aristophanischer Kühnheit, die ihn die verwegensten und bedenklichsten Situationen mit Vorliebe wählen und pflegen läßt. Heben wir aus der Reihe ihrer zeitgenössischen oder unmittelbaren Nachfolger auf dem dramatischen Gebiete, aus der Reihe der N. Field, Th. May, J. Day, R. Davenport, W. Cartwright, u. a. m. noch Ph. Massinger (1584—1640, The Duke of Milan, The Renegado, Virgin Martyr, The City Madam, etc.) und J. Ford (1586 bis um 1640, dessen bestes Stück das historische Trauerspiel Perkin Warbeck) als ausgezeichnet durch Talent und Erfolg hervor, so wird es für unsern Zweck genügen.[28])

Über die Dramen dieser Schule hat Baudissin ganz richtig bemerkt: „Das bestimmteste Streben nach Effekt, die bewußteste Intention, jede Wirkung auf die höchste Spitze zu treiben, bezeichnet die neue Schule; eben darum fangen die meisten ihrer Dramen auch mit bewunderswerter Kühnheit und Sicherheit an, sind aber nicht mit gleichem Erfolge zu Ende geführt. Während Shakspeare allgemein bekannte historische Thatsachen oder Novellen durch seinen schaffenden Genius zu Kunstwerken erhob, legten seine Nachfolger ein weit größeres Gewicht auf die Überraschung durch neue Erfindungen oder benutzten wenigstens nur minder populäre Erzählungen. In ihrer Charakteristik wird nicht das Individuum mehr geschildert, sondern der Begriff. Alles ist bis zum höchsten Gipfel gesteigert; sehr oft wird aus der scharf umrissenen Zeichnung eine herbe Karikatur."

Die Glanzperiode des englischen Dramas schließt hier. Es hatte zu blühen angefangen in der Zeit des kraftvollen staatlichen Aufschwungs der Nation unter Elisabeth, es welkte unter dem verderblichen Regimente der Stuarts, es verstummte unter der Herrschaft der kriegerischen Prediger des Puritanismus. Das Volk Englands erhob sich in Waffen gegen die politische und religiöse Tyrannei Karls I. Man focht dem Vorgeben nach um religiöse Dogmen, der Sache nach um die Vorrechte des Königtums und die Rechte des Volkes. Cromwells Genie verschaffte dem puritanischen Republikanismus den Sieg über Königtum und Hierarchie. Das poetische, farbenhelle Leben des

lustigen Altenglands mußte einem finstern, eintönigen, religiösen Zelotismus weichen, der freilich durch die bitteren Leiden, welche früher Hof und Pfaffheit über die Prediger und Anhänger des Puritanismus verhängt hatten, vollauf zur Rache und zum Hasse gegen alles, was mit dem alten Regiment zusammenhing, berechtigt war.

„Die Schöngeister und die Puritaner," sagt Macaulay, „hatten niemals auf freundlichem Fuße zu einander gestanden; sie sahen das ganze System des menschlichen Lebens aus verschiedenen Gesichtspunkten an. Was dem einen das Ernsteste war, darüber spottete der andere; die Vergnügungen des einen waren die Pein des andern. Dem strengen Grübler erschien selbst das unschuldige Spiel der Phantasie als ein Verbrechen. Den leichten und fröhlichen Naturen lieferte das feierliche Wesen der glaubenseifrigen Brüder reichen Stoff zu Witz und Spott. Von der Reformation an bis zum Bürgerkriege hatte fast jeder mit Sinn für das Lächerliche begabte Schriftsteller irgend einen Anlaß ergriffen, die näselnden, grinsenden Rundköpfe und Heiligen anzugreifen, die ihren Kindern Taufnamen aus dem Alten Testament schöpften, bei dem Anblick lustiger Volkspossen im Geiste seufzten und es für Gottlosigkeit hielten, am Weihnachtstage Rosinensuppe zu essen. Endlich kam die Reihe des Ernsthaftsehens an die Lacher. Nachdem die starren, ungeschlachten Eiferer zwei Generationen hindurch viel guten Stoff zum Scherzen geliefert hatten, erhoben sie sich in Waffen, siegten, herrschten und traten mit grimmigem Lächeln den ganzen Haufen der Spötter unter ihre Füße. Die Theater wurden geschlossen, die Schauspieler gestäupt, die Musen von ihren Lieblingsstätten verbannt."

Macaulay zeichnet hier mit seiner gewohnten Anschaulichkeit die Motive der puritanischen Reaktion gegen das Theater, wie gegen Kunst und Poesie überhaupt. Allein sein aristokratischer Sinn macht ihn blind und taub gegen die großartige thatsächliche Poesie, welche in der Erhebung der puritanischen Demokratie gegen kirchlichen und königlichen Despotismus lag. Wohl verstummten die leichtfertigen Lieder der Kavaliere, wohl standen die Theater öde, aber die Revolution ließ auf der Bühne der Weltgeschichte ein erhabenes Trauerspiel in Scene gehen, betitelt der 30. Januar 1649, an welchem Tage Karl I. durch ein Fenster des Bankettsals von Whitehall aufs Schaffot trat und das souveräne Volk seinen Fuß auf den abgeschlagenen Kopf eines feierlich gerichteten Königs setzte.

Übrigens darf man nicht glauben, mit der Abschaffung des Königtums in England sei auch die Poesie überhaupt abgethan worden und die Herrschaft des Puritanismus hätte die Litteratur auf ihrem Entwickelungsgange stillstehen gemacht. Die Revolution schloß die, wie wir oben berührt haben, vielfach ausgearteten Theater, allein sie eröffnete anderwärts der dichterischen Hervorbringung neue Bahnen. Andere Zeiten, andere Musen. Zwar legen wir kein allzu großes Gewicht auf die Gelegenheitslyrik des zweideutig zwischen den Parteien schwankenden Edmund Waller (1605—1687), dessen Vorzug in der anmutigen Handhabung der leichten Liederform besteht, noch auf die epische Dichterei (Davideis) von Abraham Cowley (1618—1667), welcher indessen in der Ode Gedankenfülle und energische Diktion entfaltete und einige musterhafte Elegien und Lieder dichtete, noch auf die moralisierende Landschaftsmalerei von John Denham (1615—1668, Cooper's Hill); aber wir haben hier, am Schlusse der zweiten Periode der englischen Litteratur, noch zwei Dichter zu betrachten, von denen jeder in seiner Art Großes geleistet hat, jeder in seiner Art den Geist dieses Zeitalters in einem klassischen Werke widerspiegelte: Milton und Butler.

John Milton, einer jener wenigen welthistorischen Charaktere, auf welchen

unser Auge mit ungetrübtem Wohlgefallen ruhen kann, hat zwar seine poetische Hauptthat erst nach der Rückkehr der Stuarts, also während der folgenden Periode vollbracht, allein die Intention dieser That, wie des Dichters Eigentümlichkeit wurzelten so gänzlich in der großen Zeit der englischen Republik, daß er am passendsten hier besprochen wird. Milton wurde am 9. Dezember 1608 zu London geboren und durchlief, einem bemittelten Hause angehörend, die damals gebräuchlichen Stadien einer gelehrten Bildung. Auf der Universität Cambridge machte er sich mit den Alten vertraut und erwarb sich tüchtige Kenntnisse in der Theologie, welche in jenen Tagen religiöser Kämpfe von ganz anderer Bedeutung im öffentlichen Leben waren als heutzutage. Diese Kenntnisse dienten übrigens nur dazu, ihm schon frühzeitig eine tiefe und dauernde Abneigung gegen die hierarchische Orthodoxie seines Landes einzuflößen und ihn die ihm angebotene Ordination ausschlagen zu machen. In Cambridge fing er auch an zu dichten, aber noch weit entfernt, den ihm eigentümlichen Ton anzuschlagen, machte er Verse in der Manier, wie sie Sidney in Nachahmung der italienischen Marinisten am Hofe Elisabeths in die Mode gebracht hatte. So z. B. das Maskenspiel Comus, dessen Darstellung zwar in aristokratischen Kreisen Gefallen erregte, allein ohne höheren dichterischen Wert ist. Im Jahre 1637 trat Milton zur Vollendung seiner Bildung eine Reise auf das Festland an und hielt sich längere Zeit in Italien auf, wo ihn die Beschäftigung mit den italienischen Epopöen zuerst auf den Gedanken gebracht haben soll, der Litteratur seines Landes ein episches Gedicht zu geben, welches mit jenen wetteifern könnte. Die heftigen Stürme, welche mit der Zusammenberufung des sogenannten langen Parlaments das öffentliche Leben Englands aufregten, riefen ihn heim.

Miltons Haus in Chalfont St. Giles.

Bald nach seiner Rückkehr begann er seine publizistische Laufbahn. Seine Wahl der Partei war längst getroffen. Er stellte sich auf die Seite des Volkes und der freieren religiösen Meinung. Karls I. Tyrannei und die der bischöflichen Kirche war eine und dieselbe. Jeder gegen den hochkirchlichen Altar geführte Schlag traf auch den absolutistischen Thron. Darum richtete Milton in seinen ersten publizistischen Arbeiten (Prelatical Episcopacy, Reason of Church, etc.) seine Feder so scharf gegen die Staatskirche. Die Opposition wurde auf ihn aufmerksam und zeichnete ihn aus, er aber schloß sich immer enger an das bis dahin noch kleine Häuflein der republikanischen Fraktion, an die Independenten an. Seine häuslichen Verhältnisse waren nicht glücklich. Er hatte 1643 die Tochter eines Landedelmannes geheiratet, zerfiel aber seiner politischen Grundsätze wegen bald mit der Familie seiner Frau. So lange das Glück der königlichen Partei hold schien, behandelte ihn diese Familie schnöde und feindselig, was Milton damit vergalt, daß er derselben nach dem Ruin des Königtums großmütig Schutz und

Hilfe angedeihen ließ. Als die Presbyterianer zur Herrschaft gekommen, ließen sie die republikanische Opposition ihre Gewalt kaum minder schwer fühlen, als es der König gethan hatte, und übten insbesondere einen harten Pressezwang. Gegen diesen erhob sich Milton mit seiner Speech for the Unlicensed Printing, einer Schrift, die, ganz abgesehen von ihrer trefflichen Haltung in Gedanken und Stil, schon dadurch höchst merkwürdig ist, daß es die erste war, welche das Recht der Pressefreiheit als die Basis aller politischen und religiösen Freiheit in Anspruch nahm. Als die republikanische Partei zur Gewalt gelangt war, ernannte der regierende Ausschuß des Parlaments Milton zu einem Staatssekretär für auswärtige Angelegenheiten, ein wichtiges und einflußreiches Amt, welches er während der ganzen Dauer der Republik bekleidete.

Den Gipfel politischer Wirksamkeit erreichte er aber durch Veröffentlichung seiner berühmten Verteidigung des Volkes von England (Defensio pro populo Anglicano), worin er nach der Hinrichtung Karls I. gegenüber den erkauften Schmähungen des französischen Gelehrten Saumaise das Recht der Nation, einen verräterischen Tyrannen zu richten und zu strafen, klar und glänzend darlegte. Das Buch ist eine jener Oppositionsschriften von weltgeschichtlicher Bedeutung. Es wurde in ganz Europa begierig gelesen und erfuhr die Ehre, im despotisch regierten Frankreich durch Henkershand verbrannt zu werden. Übermäßige Anstrengung bei Ausarbeitung dieses Buches, womit ihn der Staatsrat beauftragt hatte, hatte Miltons Erblindung zur Folge, und wohl durfte er in einem Nachtrag zur genannten Schrift (Defensio secunda) sich rühmen, er habe das Augenlicht im Dienste des Vaterlandes verloren, und in einem seiner Sonette sagen: „Der Blick entschwand, weil ich zum Übermaß ihn angestrengt, als ich der Freiheit edlen Kampf kämpfte." Nach dem Falle der Republik und der Wiedereinsetzung der Stuarts hatte Milton von seiten des racheburstigen Royalismus und Presbyterianismus harte Verfolgungen auszustehen. Er wurde verhaftet und im August 1660 wurden seine Bücher öffentlich durch den Henker verbrannt. Doch befahl im Dezember das Unterhaus seine Freilassung, weil er von der einige Monate zuvor erlassenen Amnestie nicht ausdrücklich ausgenommen war. Man scheint denn doch einige Scham gefühlt zu haben, einen solchen Gerechten weiter zu verfolgen, ja, man gab sich sogar Mühe, ihn zu gewinnen, indem man ihm unter der Restauration seine frühere Stelle wieder antrug. Seine Frau wollte ihn zur Annahme bereden, aber der charakterfeste Republikaner verweigerte es standhaft und gab ihr zur Antwort: „Du hast recht, wenn du wie andere Weiber in einer Kutsche fahren möchtest; allein ich habe nicht minder recht, wenn ich als ehrlicher Mann leben und sterben will." Ins Privatleben zurückgekehrt, nahm er seine poetische Thätigkeit wieder auf, welche er übrigens auch mitten im Getriebe der Politik nie ganz vernachlässigt hatte, wie die 1645 erfolgte Herausgabe einer Sammlung seiner lyrischen Gedichte (Odes, Sonnets, Songs, Psalms, Miscellanies) beweist. Meisterhaft ist unter diesen Gedichten die Schilderung von dem verschiedenen Licht, in welchem dem Frohsinnigen und dem Schwermütigen Welt und Menschenleben erscheinen (L'Allegro and il Penseroso).[20] „In keinem Werke Miltons ist seine Eigenart glücklicher entfaltet als im Allegro und Penseroso. Höhere Sprachvollendung läßt sich unmöglich denken. Diese Gedichte unterscheiden sich von anderen wie Rosenäther von gemeinem Rosenwasser, wie die unverfälschte Essenz von ihrer Verdünnung. Sie sind in der That nicht sowohl Gedichte als eine Reihe von Andeutungen, aus den jeder Leser sein Gedicht sich schaffen mag. Jedes Beiwort giebt Stoff zu einer Stanze."

John Milton.

Nach einer Miniatur von S. Cooper.

Milton kehrte jetzt zu dem Plane seiner Jugend zurück, ein englisches Epos zu schaffen. Erhaben wie die Seele des Dichters, groß wie seine Gedanken sollte auch sein Stoff sein. Ihn, der soeben einen großen Kampf des Lichtes mit der Finsternis gesehen und mitgekämpft hatte, mußte jener biblische Mythus von der Empörung unsterblicher Geister gegen die Aristokratie Gottes und von dem damit zusammenhängenden Sündenfall des ersten Menschenpaares mächtig ergreifen. Mit Kühnheit erfaßte er dieses Thema, mit gewaltiger Energie führte er es durch. So entstand Das verlorene Paradies (The Paradise Lost, zwölf Gesänge, in reimlosen Jamben gedichtet,[30]) begonnen 1655, vollendet 1665). Die königliche Zensur wußte das Erscheinen des Gedichtes lange zu verhindern, so daß erst 1667 die erste Auflage erschien, für welche der Verleger dem Dichter 5 Pfd. Sterling Honorar bezahlte. Das damals herrschende Litteratentum ignorierte das großartige Werk möglichst, allein dessen ungeachtet war schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Rang des klassischen Epikers seiner Nation dem Dichter entschieden gesichert.

Aprill 26 1669
Rec^d then of Samuel Symmons
five pounds being the second
five pounds to be paid
mentioned in the
Covenant. I say rec^d by me
Witness Edmund Upton John Milton

Miltons Quittung über das Honorar der zweiten Auflage seines Paradise Lost.

Das verlorene Paradies ist eine Art von göttlicher Komödie, aber eine protestantische. Es geht hier aller Übersinnlichkeit des Stoffes ungeachtet weit menschlicher zu als in Dantes Gedicht. Miltons Personen sind uns näher gerückt und erwecken eine lebendige Teilnahme, weil der Dichter sein Material zu einer wirklichen, d. h. dichterisch wirklichen Geschichte zu gestalten, den Spiritualismus der protestantischen Christlichkeit zu einer organisch gegliederten Mythologie zu verdichten wußte. Ein vollkommenes episches Kunstwerk ist aber das verlorene Paradies keineswegs. Die klassische Reminiscenz wie die Theologie wirkten gleich störend auf das Gedicht; jene brachte ängstliche Nachahmung antiker Muster in die Form, diese dogmatische Grübelei in den Inhalt. In beiderlei Beziehung vermochte Milton die Schranken nicht zu überspringen, welche sein Zeitalter seinem Geiste setzte. Aber der Odem mannhaften Republikanismus durchhaucht das Ganze, und deshalb hat auch Milton aus seinem Satan, aus dem kühnen Rebellen gegen den himmlischen Absolutismus, eine so grandiose Gestalt zu machen gewußt, die ohne Frage nicht nur der Mittelpunkt des ganzen Werkes ist, sondern auch für die ganze moderne Poesie von bedeutendster Wirkung wurde. Einzelheiten des Gedichtes sind von höchstem poetischem Werte. Wie erhaben düster ist die Schilderung der Hölle und ihrer Fürsten, von welcher eigentümlichen Kühnheit der Flug Satans durch den ungeheuren Abgrund des Chaos, „den Mutterleib der Natur und vielleicht ihr Grab“, wie rührend der Hymnus des blinden Dichters an das Licht (Ges. 3), wie anmutstrahlend und edel-keusch die Erscheinung Evas, wie lieblich die Beschreibung des Paradieses und der Liebe des ersten Menschenpaares, wie prachtvoll das Gemälde der Erscheinung des Gottessohnes in den Schlachtreihen der himmlischen

Heerscharen! Milton hat später noch ein wiedergewonnenes Paradies (The Paradise Regained, vier Bücher) gedichtet, welches die Versuchung Christi in der Wüste zum Thema hat. Es ist dies aber, wie auch das in griechischer Form geschriebene Trauerspiel Samson Agonistes, ein kaltes, altersschwaches Produkt, seelenloser Theologismus. Der Dichter starb am 10. November 1674. Nachklänge seiner religiösen Muse ertönten noch ziemlich später in den Werken der E. Rowe (1674—1737).

Hudibras und Ralf im Stock. Stich von W. Hogarth.

Als Dichterin nicht bedeutend (Epos Joseph), machte sie auf den jungen Wieland großen Eindruck mit ihren eigenartigen Letters from the Dead to Living, besonders aber auf Klopstock, der lange für die „göttliche" Rowe schwärmte.[31])

Vertritt Milton mit seinem biblischen Epos die erhabene und tragische Seite der englischen Revolution, so repräsentiert dagegen Samuel Butler (1612—1680) mit seinem unvollendet gebliebenen satirischen Heldengedicht in 9 Gesängen Hudibras (zuerst gedr. 1663, deutsch von Soltau 1787, von Gruber 1811, von Eiselein 1846) die komische und lächerliche Kehrseite jener Zeit, wo

„Viel schwarzer Groll und Volksrumor
Urplötzlich wallten hoch empor
Und man wie toll und ohne Fug
Um Frau Religion sich schlug,
Auf deren Keuschheit jeder schwor
Und keiner sie zur Braut erkor;
Wo Pfaffen wild ihr Kanzelpult
Statt Trommel schlugen im Tumult,
Und Zions mächtige Trompeter
Die Langohrschar mit lautem Zeter
Ins Treffen bliesen."

Unstreitig haben Don Quijote und sein Sancho Pansa die erste Idee zu der Figur des bramarbasierenden, dogmatisierenden, niederträchtigen Schuftes und Ritters

Hudibras und seines feigen Schildknappen Ralf gegeben, die mit einander auf Abenteuer ausziehen, welche gewöhnlich mit einer tüchtigen Tracht Prügel endigen, und unter zweideutigen Weibern, Advokaten, predigenden Strolchen, Hexenmeistern und dergleichen anrüchiger Gesellschaft mehr, in welcher es weder mit der Ehrlichkeit noch mit der Schamhaftigkeit genau genommen wird, ein buntes Leben führen. Die Absicht des Dichters ging dahin, die puritanische Periode in einem Personen und Meinungen verzerrenden Hohlspiegel der Satire zu zeigen. Diese Absicht erreichte er denn auch vollständig, freilich auf Kosten der historischen Wahrheit, für welche er gar keinen Sinn hatte. Vortrefflich dagegen ist seine Verhöhnung der religiösen Grübelei und Frömmelei, bewunderungswürdig die leichte Manier, mit welcher er in seine humoristischen Charakteristiken, in seine frisch und derb quillenden Scherze eine vielseitige Gelehrsamkeit zu verweben versteht. Ergötzlich wird der Hudibras immer bleiben; allein vom Standpunkte der Kunst aus dürfte das überschwengliche Lob denn doch sehr zu beschränken sein, welches seinem Verfasser früher häufig gezollt wurde, z. B. von unserem Schubart, der Butler den Monarchen aller komischen Epopöendichter nannte.

Dritte Periode.

Butlers Hudibras war ebenso sehr ein Nachhall der zweiten Litteraturperiode Englands als ein Vorspiel der dritten. Nicht umsonst war er Lieblingsbuch der Kavaliere vom Hofstaat Karls II. Er mußte der skeptischen Spottlust, welche ein charakteristisches Merkmal der stuartschen Restauration (1660) unter diesem König bildete, durchweg zusagen; um so mehr, da er dem leichtfertigen französischen Geschmack, welchen Karls II. Höflinge aus der Verbannung mit nach England brachten, keineswegs zuwiderlief. Mit dem Verblühen der englischen Dramatik hörte die Litteratur auf, populär zu sein und aus dem nationalen Geist ihre Eingebungen zu schöpfen. Sie wurde höfisch. An die Stelle des Nationalstils trat die Ausländerei, d. h. die Nachkünstelung des schulgerechten französischen Kunsttons. Ein Zeitalter der Nachahmung begann, welchem erst das Wiedererwachen des Volksgesanges und der Romantik in der englischen Poesie gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts ein Ende machte. Die schaffende Phantasie trat zurück, die modische Zuchtlosigkeit einerseits, Skepsis und Kritik andererseits traten herrschend hervor. Karl II. und sein liederliches Hofgesinde, als dessen Typus der als Liederdichter und Satiriker nicht unbedeutende, in Wort und That schrankenlos ausschweifende Wilmot Earl von Rochester (1647—1680) gelten kann, sie hatten auf dem Festland insbesondere an den frivolen und lasciven Memoiren und Romanen der Franzosen Gefallen gefunden und ließen es sich nach ihrer Rückkehr angelegen sein, dergleichen Litteratur auch in England heimisch zu machen. Es fanden sich dann auch englische Poeten genug, welche dieser Hofmode huldigten, und andere, welche der vom Hofe ausgehenden und beschützten sittlichen Verderbnis nicht verfielen, hatten wenigstens nicht Kraft und Talent genug, einem litterarischen Geschmacke sich zu entziehen, wie er von Frankreich herübergekommen war.

Neben ihrer frivolen Seite hatte aber diese neue litterarische Richtung auch eine sehr ernste, nämlich die Bestrebungen der englischen Freidenker (freethinkers) und Deisten, welche um diese Zeit auftraten und auf das Kulturleben Englands wie Europas von großem Einflusse wurden. Nachdem schon der Staatsrechtslehrer Thomas Hobbes

1588—1679), trotz seiner Verteidigung des weltlichen Despotismus, die geistliche Orthodoxie heftig angegriffen hatte, erschien in John Locke (1632—1704) der eigentliche Vater des modernen Empirismus und Materialismus, welchen er durch seinen Versuch über das menschliche Erkenntnisvermögen (Essay on Human Unterstanding, 1669) begründete. Auf dem Boden dieser Erfahrungsphilosophie standen auch der große Mathematiker und Physiker Isaak Newton (1643—1727), dessen Schüler Samuel Clarke und Francis Hutcheson, ferner die Moralisten und Deisten Toland, Collins, Tindal, Wollaston, Morgan, Mandeville und Chubbs. Zwei Männern der Aristokratie aber war es vorbehalten, die freigeistige, gegen alle Scholastik und Orthodoxie gerichtete neue Kritik auch in die vornehme Gesellschaft einzuführen und den „Leuten von Welt“ mundgerecht zu machen. Diese Männer waren Anton Ashley Cooper Graf von Shaftesbury (1671—1713), der in seinen in der leichten und geistreichen Manier der Franzosen gehaltenen philosophischen Schriften (Characteristic of Men, Manners, Opinions and Times; The Moralist, etc.), dem Fanatismus und der Intoleranz seiner Zeit mutig den Krieg machte, und Henry St. John Viscount von Bolingbrocke (1678 bis 1751), als Staatsmann ein sehr zweideutiger Charakter, aber hoch in Ehren zu halten um der geistvollen, witzigen und glänzenden Weise willen, mit welcher er, allerdings ohne sehr in die Tiefe zu dringen, in seinen kritischen und philosophischen Schriften (Letters on the Study of History, etc.; Works 1753) die Fackel einer rücksichtslosen Kritik dem Alten und Veralteten entgegenhielt.

John Locke. Nach dem Stiche von G. Vertue.

Voltaire hat manche seiner Waffen aus Bolingbrockes skeptischem Arsenal entlehnt. Wie sehr die in den höheren Kreisen rasch zum guten Ton gewordene freigeistige Philosophie auf die Litteratur im allgemeinen einwirken mußte, bedarf keiner Auseinandersetzung. Höchstens muß daran erinnert werden, daß diese Einwirkung um so leichter sich bewerkstelligte, als ja auch die englische Poesie dieser Zeit mehr oder weniger sich beeiferte, zum ausschließlichen Besitze der vornehmen Klassen zu werden, und daß, um diesen Zweck zu erreichen, die Annahme der Modephilosophie für sie eine Notwendigkeit wurde.

Wonach die schöne Litteratur dieses Zeitraums in England hauptsächlich strebte, schulgerechte, französierende Glätte und „Korrektheit“, das zeigt sie schon in dem Choragen der neuen Schule als erreicht auf. John Dryden (1631—1700) erscheint in allen

seinen Werken als ein kritisch gebildeter, nüchtern verständiger und feinsinniger Poet, welcher die Form trefflich handhabte und seinen Werken da und dort auch den Schein einer ihnen innerlich mangelnden Herzenswärme zu verleihen wußte.

Da Dryden von seinen Zeitgenossen als das Orakel ästhetischer Kritik anerkannt war — welches Orakel seine Sprüche auf seinem Stuhl im Feuereckewinkel von Wills berühmtem Kaffeehause zu spenden pflegte — so mag zur Probe sein in Versen über Milton abgegebenes Verdikt hier stehen. Freilich werden selbst Miltons feurigste Bewunderer kaum begreifen können, wie der erste englische Kritiker seiner Zeit so sehr aller Einsicht in das Wesen der epischen Poesie bar und ledig sein konnte, daß er nicht anstand, zu sagen, der Dichter des verlorenen Paradieses habe den Homer und den Vergil in sich vereinigt:

„Three poets, in three distant ages born,
Greece, Italy, and England did adorn.
The first in loftiness of thought surpass'd,
The next in majesty, in both the last.
The force of nature could no further go;
To make a third, she join'd the other two."

Als Litterat wie als Mensch schwamm Dryden mit dem Strome seiner Zeit und trug nur Sorge, oben zu bleiben. Im Jahre 1658 feierte er in seinen Heroic Stanzas den gewaltigen Cromwell, zwei Jahre darauf in seiner Astraea Redux den erbärmlichen Karl II. Um die Stelle eines königlichen Historiographen zu erhalten, ward er katholisch und schrieb das durch seine glänzende Form, mehr aber noch durch die Zeitverhältnisse von damals berühmt gewordene Fabelgedicht The Hind and the Panther, welches seinem Inhalte nach heute nur noch mit Mühsal gelesen werden kann, denn es ist eine theologisch-politische Abhandlung in Fabelform, allegorisch-polemisch, langweilig.

Dryden stellte darin die römische Kirche als eine milchweiße Hirschkuh dar, welche stets in Todesgefahr, aber nicht zum Sterben bestimmt sei, während er die anglikanische Kirche als einen zwar gescheckten, aber doch schönen Panther schilderte. Die verschiedenen protestantischen Sekten waren in den Gestalten des Wolfes, des Ebers, des Bären, des Fuchses und des Hasen versinnbildlicht. Alle diese Bestien blickten mit Neid und Haß auf die Hirschkuh und den Panther, welche, durch gemeinsame Gefahr verbunden, im Waldesdickicht eine lange, lange Disputation über die zwischen dem Katholizismus und dem Anglikanertum obwaltenden Differenzen und Streitpunkte abhielten. (Gegen die Hirschkuh und den Panther ließen Prior und Montagu ihre witzige Spottfabel The Country Mouse and the City Mouse los.)

In den Wirren unter dem borniert fanatischen Jakob II. nahm Dryden Partei für den König, nachdem er schon früher die Volkspartei (Whigs) zu Gunsten der Servilen und Absolutisten (Tories) aufs gehässigste und ungerechteste angegriffen hatte in seiner berühmten politischen Satiere Absalom and Ahitophel (1681), welche, zunächst gegen die Anhänger des Herzogs von Monmouth gerichtet, „die Stadt in Erstaunen setzte, mit beispielloser Schnelligkeit ihren Weg selbst in ländliche Bezirke fand und überall die Whigs bitterlich kränkte und den Mut der Tories hob." Man schätzt in England auch jetzt noch Drydens Übersetzungen oder vielmehr Umschreibungen des Vergil, des Persius und Juvenal; seine leblosen, ohne allen Beruf verfertigten Dramen sind vergessen; litterarhistorischen Wert hat sein Dialog über die dramatische Dichtkunst (Essay on Dramatic Poesy) behalten; aber sein bestes und bleibendstes Werk

ist sein letztes, seine Fables Ancient and Modern (1700), eine Gedichtesammlung, die in eleganter Versifikation Erzählungen und Schilderungen voll Wahrheit und Leben darbietet. Diese Sammlung enthält auch die berühmteste Ode der englischen Litteratur, das Alexanderfest (Alexander's Feast or the Power of Music), welche später Händel in Musik setzte.

Wenn Dryden sein völlig undramatisches Talent dennoch zu Arbeiten für die Bühne zwang, so hatte er seine guten, d. h. klingenden Gründe dafür. Dramatische Arbeiten wurden damals ganz unverhältnismäßig besser bezahlt, als alle schriftstellerischen Leistungen anderer Gattung; denn das Schauspiel war Mode und das Theater der Lieblingsaufenthalt der vornehmen Welt, besonders seitdem das Äußerliche des Bühnenwesens durch William Davenant (1605—1668) einer auf Glanz und scenische Illusion bedachten Reform unterworfen worden war und Karls II. lustiger Hof das Schauspielwesen entschieden unter sein Protektorat genommen hatte. Solchem Schutz entsprechend wurde dann die englische Bühne dieser Zeit ein Spiegel der in den Räumen von Whitehall rumorenden Zuchtlosigkeit, eine wahre Schule des Skandals und aristokratischer Liederlichkeit.

„Fast die ganze schöne Litteratur unter der Regierung Karls II. ist von dem Geist antipuritanischer Reaktion durchdrungen; das komische Theater jedoch bietet die Quintessenz dieses Geistes. Die Schauspielhäuser waren jetzt wieder gedrängt voll. Zu ihren alten Reizen waren neue und mächtigere hinzugekommen. Scenerie, Kostüme und Dekorationen, wie sie jetzt für gemein und abgeschmackt gelten würden, die aber damals für unerhört prachtvoll gehalten wurden, blendeten die Augen der Menge. Den Zauber der Kunst zu erhöhen, wurde der Zauber des schönen Geschlechtes zu Hilfe gerufen, und der junge Zuschauer sah jetzt zarte und mutige Heldinnen durch liebliche Frauen und Mädchen dargestellt. Von dem Tag an, wo die Theater wieder geöffnet wurden, wurden sie auch zu Pflanzstätten des Lasters, und das Übel verbreitete sich reißend. Die Ruchlosigkeit der Vorstellungen trieb gesetzte Leute bald hinweg, aber die Frivolen und Wüstlinge blieben und verlangten von Jahr zu Jahr stärkere Reizmittel. Auf diese Art verderbten die Schauspieler die Zuschauer und die Zuschauer die Schauspieler, bis die Abscheulichkeit der Bühne einen Grad erreichte, der jenen in Verwunderung setzen muß, welcher nicht bedenkt, daß äußerste Erschlaffung die natürliche Folge äußersten Zwanges ist und daß im regelmäßigen Verlaufe der Dinge einer Periode der Heuchelei notwendig eine Periode der Ausgelassenheit folgt. Höchst charakteristisch für jene Zeit ist der Umstand, daß die Dichter Sorge trugen, ihre zügellosesten Verse Weibern in den Mund zu legen. Die schamlosesten Sachen wurden in den Epilogen gesagt. Diese Epiloge ließ man fast immer durch beliebte Schauspielerinnen vortragen, und nichts bereitete den verdorbenen Zuhörern größeres Ergötzen, als grobe Zoten von einem schönen Mädchen hergesagt zu hören, von dem man annahm, es habe seine Keuschheit noch nicht eingebüßt. Die englische Bühne entlehnte damals viele Stoffe und Charaktere aus den Werken spanischer, französischer und altenglischer Meister; was aber unsere Dramatiker berührten, das verdarben sie. In ihren Nachahmungen wurden aus den Häusern der stolzen und hochherzigen kastilischen Edelleute Calderons Bordelle, aus Shakspeares Viola eine Kupplerin, aus Molières Menschenfeind ein Notzüchtiger. So war der Zustand des Dramas.[32])

Dramatische Bestrebungen, wie die von Thomas Otway (1651—1685, Hauptw. die heroische Tragödie The Venice Preserved[33]), von Nathaniel Lee (1657—1693) und Nicholas Rowe (1673—1718), welche den Geist und Stil Shakspeares auf der Bühne fortzupflanzen suchten, konnten nicht einflußreich werden gegenüber einer dem herrschenden Tone huldigenden, von Witz, Bosheit, Satire und Unzucht übersprudelnden, oft geradezu

ganz unflätigen Modekomödie. Schon Dryden, dessen dramatische Impotenz von dem geistvollen George Villiers Herzog von Buckingham (1628—88) in dem Lustspiel Die Schauspielprobe (The Rehearsal) durchgehechelt wurde, hatte in seinen Stücken schamlose Unanständigkeit ausgekramt, und auch sein dramatischer Nebenbuhler Thomas Shadwell (1640—1692), welcher in seinem Libertine die Geschichte des Don Juan zuerst auf die englische Bühne brachte, hatte es an dieser beliebten Würze nicht fehlen lassen; aber erst von den Stücken der Abenteurerin Aphra Behn († 1689) und ihrer gleichgesinnten Schwester im Priap Susanne Centlivre (geb. 1667) an machte sich die Zotenreißerei auf den Londoner Theatern recht breit. Nicht weniger treue oder allzu treue Sittenmaler ihrer Zeit sind die Lustspieldichter George Etherege (1636 bis 1690), dessen Stücke She Would if She Could und The Man of Mode Furore machten, und Charles Sedley (1639—1701), dessen Mulberry Garden lange populär blieb. Feiner und witziger ist ihr Zeitgenosse William Wycherley (1640—1715), der in seinen auch durch Geschmeidigkeit des Dialogs ausgezeichneten Stücken (The Plaindealer, The Country Wife, etc.) Molière zum Vorbilde nahm. Weniger bedeutend sind John Vanbrugh 1666—1726), obgleich er in seinen Lustspielen The Provoked Wife und The False Friend den damaligen Konversationston gut traf, und der Schauspieler Colley Cibber (geb. 1674), der sich in seiner Lebensbeschreibung rühmt, durch seine Schauspiele zur Sittigung der Bühne beigetragen zu haben, indem er erzählt, die Damen hätten vor seiner Zeit nicht gewagt, anders als maskiert in eine neue Komödie zu gehen, um sich zuvor zu überzeugen, ob in dem Stücke etwa nicht allzu derbe Zoten vorkämen.

Als eigentlicher Charaktermaler hat in der Geschichte des englischen Dramas klassisches Ansehen William Congreve (1670—1729), besonders um seiner Stücke The Double Dealer, The Old Bachelor und Love for Love willen.. Man ehrt ihn jedoch zu sehr, wenn man ihm den Ehrennamen des englischen Molière beilegt. Seine Zeitgenossen erklärten übrigens Congreve nicht nur für den besten Komöden, sondern um seines Trauerspiels The Mouvning Bride willen auch für den besten Tragöden der Epoche. Wenn wir noch George Farquhar (1678—1707) nennen, dessen Komödien (Love and a Bottle, The Recruiting Officer etc.) durch Frische und Heiterkeit anzogen, so können wir unsere Andeutungen über die englische Dramatik dieser Periode füglich abbrechen, da sich Gelegenheit bieten wird, einzelne Leistungen anderer Dichter auf diesem Gebiete im Folgenden zu berühren. Was sich über die Anfänge und die Ausbildung der englischen Oper in dieser Zeit hier beibringen ließe, scheint mir mehr in die Geschichte der Musik als in die der Litteratur zu gehören.

In dem durch Dryden eröffneten Kreise poetischer Thätigkeit sehen wir zunächst sich bewegen den Epistolographen John Pomfret († 1703), die Liederdichter Charles Sackville Earl von Dorset († 1705) und Thomas Parnell († 1717), den Parodisten und Didaktiker John Philips († 1708, The Splendid Shilling, The Cyder) und den Satiriker Samuel Garth († 1718), Verfasser der Armenapotheke (The Dispensary). Vorherrschender Charakter aller dieser Versemacher ist der Verstand, die nüchterne Beobachtung und skeptische Beurteilung der Dinge. Und dieser Charakter eignete auch dem Popeschen Zeitalter, in welchem die englische Litteratur der dritten Periode zu klassischer Festigkeit und Rundung, die nachahmende Verstandespoesie zu ihrem Abschlusse gelangte. Von den Vorläufern Popes verdienen genannt zu werden Mathew Prior

(1664—1721), dem Ballade und Erzählung glückten, dessen Lehrgedichte (Salomon on the Vanity of the World und Alma or the Progress of Mind) aber bei aller Feinheit in Einzelheiten über alle Maßen gedehnt sind; ferner John Gay (1688—1732), der gute Fabeln schrieb, im scherzhaften Idyll (The Shepherd's Week), wie im beschreibenden Gedicht (The Rural Sports) malerischen Natursinn entwickelte und dessen Bettleroper (The Beggar's Opera, 1727) klassisches Ansehen genießt, sowie Thomas Tickel (starb 1740), geachtet als Elegiker und Balladendichter (Colin and Lucy). Alexander Pope selbst wurde am 22. Mai 1688 zu London geboren, lebte, nur von mißgünstigen Rezensenten und von Kränklichkeit angefochten, in Ruhm und Wohlstand, welchen letzteren er sich besonders durch Herausgabe seiner Übersetzung der Ilias verschafft hatte, und starb am 30. März 1744.

Alexander Pope. Nach dem Stich von G. Vertue.

Über Popes Ilias, welche in England noch jetzt als ein unübertreffliches Übersetzungsmeisterstück gilt, sagt der unerbittliche Schlosser (Geschichte des 18. Jahrhunderts I. 482) ebenso scharf als wahr: „Es fehlt dieser gereimten und in jeder Zeile verschönerten Ilias, wie den englischen Kreisen, alle Natur, alle Einfalt, alles Griechische; der Dichter hat das Kolorit der alten Zeiten und fremden Gegenden verwischt, um ein anderes, das dem Engländer schöner scheint, aufzutragen. Der alte griechische Patriarch erscheint als vornehmer Engländer und zwar nach der neuen französischen Mode geputzt: er tritt mit theatralischem Pomp hervor und die ganze feine Welt, an Flitter und Schminke gewöhnt, steht staunend da und klatscht."

Ausgestattet mit glänzenden, besonders formalen Talenten, ist Pope in der Litteratur seines Landes das, was man im Leben einen vollendeten Weltmann zu nennen pflegt. Er brach keine neue Bahn, aber er glättete und verzierte die von der Mode seiner Zeit eingehaltene; er schuf nicht, aber er gestaltete und bildete. Eleganz war sein Streben, das Wohlgefallen der sogenannten guten Gesellschaft sein Ziel, das er in einem Maße erreichte, welches ihn wohl eitel machen konnte und auch wirklich erschrecklich eitel machte. Es bekam jedem schlecht, welcher sein litterarisches Prinzipat anzutasten wagte; denn er war mit Witz und Bosheit hinlänglich begabt, um Angriffe zum Nachteil der Angreifer zu wenden. Er hatte sich an den Alten, an den Italienern und Franzosen, an Spenser und Dryden gebildet und begann schon im zwölften Jahre, wo er die Ode on Solitude schrieb, seine dichterische Laufbahn. Auch seine Idyllen (Pastorals, 1704) sind eine Jugendarbeit, deren zierliche Glätte ihm den Zutritt in die vornehme Welt eröffnete. Hier, wie in den litterarischen Kreisen, befestigte er sich durch sein Lehrgedicht über die Kritik (Essay on Criticism, 1709), welchem später das Lehrgedicht über die Natur und Bestimmung des Menschen (Essay on Man) folgte, das in allerliebster Weise, zwar ohne tiefe Ideen, aber mit milder, rücksichtsvoller

Bonhomie die Resultate der Philosophie eines Bolingbroke und Gleichgesinnter darlegt. Ganz denselben Gedankengang verfolgen die didaktischen Episteln, welche Pope unter dem Titel Moral Essays seinem Versuch über den Menschen hinzufügte. Auf Spenser weist die Allegorie Temple of Fame zurück. Die beschreibende Poesie bereicherte Pope durch sein schönes Gedicht The Windsor Forest, und daß er auch die Saite der Empfindung und Zärtlichkeit kräftig anzuschlagen wüßte, bewies er durch seine vielgepriesene Heroide Heloise an Abälard, wobei freilich bemerkt werden muß, daß die ergreifendsten Stellen dieses Gedichtes den unsterblich schönen Originalbriefen entlehnt sind, welche Heloise dem Geliebten nach ihrer Trennung schrieb. Es ist für einen Poeten, namentlich für einen modernen, immer sehr bezeichnend, welche Stellung er gegenüber den Frauen einnimmt. Pope weiß in der genannten Heroide, wie auch sonst, die Sprache der Liebe gewandt zu reden, allein er war innerlichst liebeleer und durchaus skeptisch.[34]) Das Werk jedoch, worauf Popes Ruhm bei seinen Landsleuten hauptsächlich fußte und noch jetzt fußt, ist die komische Epopöe Der Lockenraub (Rape of the Lock, 1711), wozu eine Kinderei in der vornehmen Welt Veranlassung gab. Ein Lord Petre überschritt in einem fröhlichen Zirkel die Grenzen feinen Anstands und der Galanterie, indem er von dem schönen Haar der Miß Arabella Fermor die schönste Locke wegschnitt, was einen gewaltigen Zwist erregte. Aus dieser Nichtigkeit machte Pope ein komisches Heldengedicht, von welchem man allerdings nicht mit Unrecht gesagt hat, daß in demselben die Satire den Gürtel der Venus trage. Popes Kunst der Darstellung, die Grazie und Zierlichkeit seiner Diktion zeigt sich hier in reichster Entfaltung, und die Witzblumenfülle der Form macht das Wesenlose des Inhalts so ziemlich vergessen. Ungleich geringer ist ein zweites komisches Gedicht Popes, The Dunciade (1729), in welchem er seine litterarischen Gegner in Masse lächerlich zu machen suchte.[35]) Ich begnüge mich, als Lyriker, Didaktiker, Epistolographen und Eklogendichter aus dem Popeschen Zeitalter noch anzuführen: Isaak Watts, Ambrose Philips, Aaron Hill, William Collins, Eduard Moore (guter Fabulist, auch als Dramatiker geschätzt), John Dyer (durch sein Gedicht Grongar Hill um die beschreibende Poesie verdient), William Shenstone (gefühlvoller Elegiker), Robert Dodsley, Charles Churchill (beißender Satiriker), Mark Akenside, James Grainger, Christopher Smart, John Armstrong, Thomas Penrose (tieffühlender und kühner Lyriker), John Logan, William Mason (Tragödie in antikem Stil) und der Großvater des berühmten Charles Darwin, Erasmus Darwin, der seine Trefflichkeit als Naturforscher auch in Lehrgedichten bewährte.

Von weit größerer Bedeutung für die Nationallitteratur Englands ist James Thomson (1700—1748), welcher der Weltmannspoesie Popes die Naturpoesie gegenüberzustellen und die Dichtung statt auf das bloß konventionell Schöne auf das ewig Schöne zu basieren unternahm. Er that dies mit Glück in seinem sinnvollen, durch einen leichten Anhauch von Melancholie noch anziehender gemachten, malerisch beschreibenden Gedichte Die Jahreszeiten (The Seasons, 1726, deutsch v. Schmitthenner 1822), in welchem vor allem auf die meisterhafte Schilderung des Winterlebens der nordischen Natur hinzuweisen ist. In Spensers Manier dichtete er die Allegorie The Castle of Indolence. Wenig Wert kommt seinen regelrecht angelegten Trauerspielen zu; aber groß steht er da als Sänger des Patriotismus und der Freiheit durch sein an allen Enden der Welt erklingendes Nationallied Rule Britannia (deutsch v. Ploennies). Die ernste Moral, welche Thomsons Naturbetrachtung predigte, trat

sofort in Opposition zu der Frivolität des Jahrhunderts, und zwei berühmte englische Didaktiker manifestierten diese Opposition in ihren Werken. Es sind Edward Young (1681—1765), der in seinen Nachtgedanken (The Complaint, or Night Thoughts, 1741, deutsch von Benzel-Sternau 1825) in lyrisch erhabener Sprache über die Vergänglichkeit des Irdischen, über die menschliche Schwäche, über Tod und Unsterblichkeit moralisierte und dessen schwermütige Betrachtungen besonders auch in Deutschland Anerkennung und Liebe sich erwarben, während seine Trauerspiele und Satiren (Love of Fame) ziemlich wirkungslos blieben; dann William Cowper (1731—1800), von dessen Lehrgedichten Die Aufgabe (The Task) das gediegenste ist. Der Titel dieser Dichtung erklärt sich dahin, daß eine Freundin den Dichter um ein Gedicht in Blankversen bat und ihm zum Thema desselben das Sopha gab. Cowper löste diese Aufgabe ganz vortrefflich. Die Fülle von Anschauungen und Gedanken, welche er in seinem Lehrgedicht entwickelte, ist bewundernswert. Dasselbe ist sozusagen ein universelles Werk; denn der Dichter faßte darin in seiner bequem schweifenden, nie monotonen Weise alle Erscheinungen des Natur- und Gesellschaftslebens zusammen, und die Farben, womit er die Licht- und Schattenseiten der Dinge malte, sind nicht weniger glänzend als treu. In Youngs und Cowpers Werken machte sich im Gegensatz zu der Modephilosophie ihrer Zeit der wiedererwachende religiöse Sinn entschieden geltend. Bei Cowper fand auch der von Thomson angeschlagene patriotische Ton starken Widerhall, England mit allen seinen Mängeln und Fehlern, die er gar nicht verschweigt, war ihm wert und teuer; er wußte volksmäßige Stoffe im alten humoristischen Nationalstil zu behandeln, wie seine meisterliche Ballade John Gilpin beweist, und legte durch seine ganze poetische Wirksamkeit mit den Grund zur Reform der Litteratur seines Landes, wie sie in der folgenden Periode vor sich ging. Von dem stolzen Nationalgefühl dieses Dichters (eine Auswahl seiner Werke verdeutschte W. Borel, 1870) zeugen insbesondere folgende Verse:

„Ein Eiland, von des Himmels Schutz umfächelt,
Wo Friede nur und Recht und Freiheit lächelt,
Wo kein Vulkan ausströmt die stolze Flut,
Kein Krieger seinen Helmbusch taucht in Blut,
Wo Macht beschirmt, was reger Fleiß gewonnen,
Daß es nicht wieder plötzlich sei zerronnen,
Ein Land, das Zwingherrn stets vergeblich hassen:
Wollt mir Britannien als Heimat lassen!"

Dieser neugeweckte edle Geist, ein ernstes Gefühl für Recht, Freiheit und Vaterland, wie er der popeschen Richtung ganz fremd gewesen, herrscht auch in den historischen (Leonidas, Atheniad) und beschreibenden (London, or The Progress of Commerce) Dichtungen von Richard Glover (1712—1785), dessen nationale Ballade Admiral Hosier's Ghost die Engländer zu den Kleinoden ihrer Balladendichtung zählen. Ein würdiger Nachfolger Thomsons in der elegischen Naturschilderung war Thomas Gray (1716 bis 1771). Seine Lyrik ist zugleich zart, warm und gehaltvoll. Insbesondere sichert die auf einem Dorfkirchhof geschriebene Elegie (Elegy written in a Country Churchyard 1750, deutsch von Krais u. a.) seinem Namen ein ehrenvolles Andenken.

Die englische Litteratur gewann an Fülle, Umfang und Vielseitigkeit durch die Ausbildung der Prosa, auf welche gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts hin und

das ganze 18. Jahrhundert hindurch viel Mühe verwendet wurde. Als Bildner der Prosa sind zu rühmen der edle Märtyrer Algernon Sidney (geb. 1622, hingerichtet 1683), welcher die Grundsätze staatsrechtlicher Freiheit so energisch verteidigte (Discourses concerning Government) und dessen auf dem Schaffot angestimmtes Gebet stets zu den erhabensten Dokumenten menschlicher Seelengröße gehören wird; ferner die Annalisten Bulstrode Whitelocke († 1676, Memorials of the English Affairs, etc.) und Edward Hyde Earl von Clarendon (1608—74, History of the Rebellion, etc.); dann der Kanzelredner John Tillotson († 1694), der hochgebildete Diplomat William Temple (1628—1699), dessen Staatsschriften den erweiterten politischen Gesichtskreis seiner Zeit klar darlegen, und der freimütige und hochherzige Bischof Gilbert Burnet (1643-1715), dessen Memoiren (History of his Own Time, 1724-34) neben Clarendons vorhin erwähnter Geschichte der englischen Revolution eine der kostbarsten Quellenschriften für englische Geschichte sind. Auch die Verdienste Shaftesburys und Bolingbrokes um die Schmeidigung und Glättung des prosaischen Stils waren nicht gering.

Noch größer aber sind die von Richard Steele (1671—1729) und Joseph Addison (1672—1719). Beide haben sich zwar auch als dramatische Dichter versucht, und Addisons ganz elendes, streng nach der dramaturgischen Mode der Franzosen zugeschnittenes Trauerspiel Cato (1713) stand bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen; allein ihr Ruf bei der Nachwelt beruht auf der klassischen Prosa, die sie schrieben. Diese Prosa bildeten und übten sie in ihren litterarisch-kritischen, populär-philosophischen und novellistischen Wochenschriften, welche den Kreis der Bildung erweiternd und die Metallbarren des Wissens zu vielfältig gangbarer Münze ausprägend eine äußerst fruchtbare Wechselwirkung zwischen Leben und Litteratur herstellten. Zuerst begann Steele allein den Tatler (Plauderer 1709), dann unternahmen er und Addison gemeinschaftlich den Spectator (Zuschauer 1711), welcher zwanzigtausend Exemplare absetzte, und später den Guardian (Aufseher 1713). Tatler und Spectator blieben die berühmtesten dieser Zeitschriften und werden noch heute sehr geschätzt. Addison, dessen Ruf durch sein Festgedicht auf die Schlacht bei Blenheim (1704) begründet worden, hat die litterarische Gattung des Essay, welche seither in der englischen und in der europäischen Litteratur eine immer wachsende Bedeutung gewann, zuerst zu hoher Entwickelung und allgemeiner Geltung gebracht. Seine Prosa ist leicht, klar und fließend, seine Gesinnung edel und human, seine Charakterzeichnung treffend und fein, sein Witz gutmütig schelmisch, durchaus der Witz eines Gentleman. Die Prosa wurde um diese Zeit in der englischen Litteratur immer mächtiger, besonders seit der große Humorist Jonathan Swift (geb. 1667 zu Dublin, gest. ebendaselbst den 19. Oktober 1745 im Wahnsinn) seine epochemachenden Satiren in das Gewand der Prosa kleidete, obgleich er auch die gebundene Rede zu satirischen und erzählenden Zwecken ganz gut zu handhaben wußte, wie insbesondere in ersterer Beziehung seine Beichte der Tiere, in letzterer seine anmutigen poetischen Erzählungen Philemon and Baucis und Cadenus and Vanessa beweisen. Swifts Leben verzehrte sich in schroffen Widersprüchen, welche ihm nicht gestatteten, zu klarer künstlerischer Ruhe sich emporzuringen. Patriot und Freund des Volkes, schmähte und verhöhnte er dieses heute, um morgen schon die Rechte und Freiheiten desselben mit den Waffen des Witzes und der Ironie zu verfechten. Als ein Dechant der Hochkirche verteidigte er den Dogmenkram derselben gegen die Deisten, und doch hat keiner der letzteren die kirchlichen Albernheiten so schonungslos gegeißelt, wie

er es that. Parteimann durch und durch, eiferte er gegen die Parteiwut; mit Vorliebe in den zurückstoßendsten Formen des Menschenhasses und der Menschenverachtung sich bewegend, trug er das liebevollste Herz in der Brust und war unausgesetzt auf die sittliche Besserung, wie auf die materielle Wohlfahrt der Armen und Unterdrückten bedacht, deren Sache er in vielen seiner politischen Pamphlete so kräftig verfochten hat. Der Region des Ideals ist Swift als Schriftsteller fast immer fern geblieben; seine Sphäre der Wirksamkeit war die Sphäre des gesunden Menschenverstandes (common sense), sein satirisches Rüstzeug nicht Pfeil oder Degen, sondern die Keule. Seinen glänzendsten Feldzug gegen das christliche Priestertum (katholisches, lutherisches, kalvinistisches) enthält sein Märchen The Tale of the Tub, das 1704 erschien. Wie rücksichtslos er hier verfährt, ersieht man schon daraus, daß er die Kanzel mit dem Galgen und dem Gauklergerüste der Marktschreier auf die gleiche Linie stellt. Am derbsten wird der widerwärtige Calvin und dessen Lehre von der Vorherbestimmung mitgenommen.

Jonat: Swift.

Nach dem Stiche von G. Vertue.

Swift wollte seine Satire als im Interesse der englischen Hochkirche geschrieben angesehen wissen; allein das war entschieden Humbug. Man konnte die verschiedenen christlichen Kirchen nicht verhöhnen und verdammen, ohne die, welche die verächtlichste von allen ist, mitzuverhöhnen und mitzuverdammen. Swifts satirische Keule traf auch über die kirchlichen Erscheinungsformen des Christentums hinaus dieses selbst, wie Voltaire gar wohl erkannte. Er sagte: „Das Märchen von der Tonne verspottet den Katholizismus, das Luthertum und den Calvinismus“ — (in den Personen der drei Brüder Peter, Martin und Hans) — „giebt aber vor, dem Christentum selbst die höchste Achtung zu bezeugen. Kann man aber wohl den Vater verehren und dennoch seinen Söhnen hundert Rutenhiebe aufmessen? Es giebt Leute, welche meinen, die Ruten seien von solcher Länge, daß sie mitunter auch bis zum Vater reichen.“ In seiner Erzählung von der *Bücherschlacht* fällt Swift mit äußerster

Schonungslosigkeit über gelehrte Pedanterie und Schulfuchserei her. In Rabelais' Geist gedacht und geschrieben ist der groteskkomische Reiseroman Gullivers Reisen (Gulliver's Travels, 1727), der in aller Welt bekannt wurde, aber von politischen Beziehungen und Anspielungen wimmelt, welche nur die genaue Bekanntschaft mit den damaligen öffentlichen Zuständen Englands verständlich macht. Alle zeitgenössischen Verkehrtheiten widerspiegelt dieses Buch meist in kolossaler, mitunter sehr zotiger Verzerrung; nur schade, daß es mit dem Gebrechen der Gedehntheit behaftet ist.[36])

„Eine treffliche Äußerung von Carus über Swift lautet: „Es giebt Knospen, welche zu herrlichen, lebensfrischen Zweigen und Blättern auszuschlagen ursprünglich bestimmt waren und nun durch ein sonderbares Spiel der Natur, äußere Einwirkung von Kälte u. dgl. zu Stacheln geworden sind, und wenn sie nicht mehr grünen können, durch ihre Spitzen das Vieh abhalten und zur Sicherung des Ganzen mitwirken. Großenteils, glaube ich, ist Swift einem solchen zum Dorn verwandelten Zweig vergleichbar." — Eine mit Swift verwandte, jedoch weit mildere Natur war sein und Popes Freund John Arbuthnot († 1735), der einen witzigen Kommentar zu Gullivers Reisen schrieb und den Roman John Bull herausgab, welcher Name seither der Spitzname des englischen Volkes blieb.

Richard Sheridan.
Nach dem Gemälde von Joshua Reynolds.

Den echten derben John-Bullismus, wie er durch Swift in die englische Litteratur eingeführt wurde, repräsentierte auch der gelehrte, grobknochige Lexikograph, Journalist, Litterarhistoriker und Satiriker Samuel Johnson (1709—1784). In Nachahmung Juvenals züchtigte er in seinen Satiren die Thorheiten der Zeit, und in der London (1749) betitelten insbesondere die Laster der Hauptstadt. Sein Lehrgedicht The Vanity of Human Wishes (1749) wie sein Roman Rasselas sind verständig, aber poesielos. Seine vielgelesene Zeitschrift Der Herumstreicher (The Rambler) verschaffte ihm einen kritischen Einfluß, vor dem sich alles beugen mußte. Hochbejahrt schrieb er seine Biographien der berühmtesten englischen Dichter, die manche dankenswerte Nachweisung enthalten, zugleich aber auch von dem beschränkten ästhetischen Gesichtspunkt ihres Verfassers zeugen.

Eine Frucht damaliger Philosophie der Gesellschaft, die weit mehr Frankreich als England angehörte, begegnet uns in den Briefen, welche der weltmännisch gebildete Philipp Dorner Stanhope Graf von Chesterfield (1694—1773) an seinen Sohn schrieb und die in dem leichten und gefälligen Stile, wie er seit Steele und Addison

aufgekommen, das Ideal eines Staats-, Welt- und Lebemannes aufstellen, der geeignet wäre, in der damaligen vornehmen Welt sein Glück zu machen (Letters, 1774). Ein ganz anderes Muster von Epistolographie sind die berühmten politischen Briefe des Junius, dessen wahrer und wirklicher Name noch immer nicht völlig unwidersprochen ausgemittelt ist (Sir Philip Francis?). Diese Briefe erschienen von 1768—1773 im Public Advertiser und unterwarfen die Staatsverwaltung einer so genialen, kenntnisreichen, satirisch bittern und durchschlagenden Kritik, wie sie seither in England nie und niemals wieder geübt wurde. (Letters of Junius, zum erstenmal vollständig gedruckt London 1812, verdeutscht von Ruge 1848, 3. Aufl. 1867). Die Macht von Junius' Feder gipfelte in dem großartigen Briefe To the King vom 19. Dezember 1769.

Benjamin Franklin

Meister eines glänzenden politischen Stils war auch der Redner und Publizist Ed. Burke (1729 bis 1797), der leidenschaftliche Gegner der französischen Revolution (Works, 1792), und voll praktischer Lebensweisheit, Klarheit der Anschauung und des Ausdrucks, voll edelster Freiheitsliebe und Humanität sind die Volksschriften, Briefe und Denkwürdigkeiten des großen Mitgründers der nordamerikanischen Republik, Benjamin Franklin (1706 bis 1790), unter dessen Bild die Muse der Geschichte das Wort geschrieben hat: „Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis.“ Neben Burke sind als glänzende und erleuchtete Staatsredner insbesondere hervorzuheben der „große Commoner“ William Pitt, nachmals Earl von Chatam (1708—1778), dessen Sohn William Pitt der jüngere (1759 bis 1806), der geniale Whigführer Charles Fox (1749—1806), Henry Grattan und Richard Brinsley Sheridan (1751—1816). Der letztgenannte ist einer der vielseitigst begabten Männer gewesen, welche Großbritannien hervorgebracht hat. Lord Byron hat (Diary 17. Dez. 1813) mit edler Wärme von Sheridan gesagt: „Was Sheridan jemals unternommen und gethan hat, ist immer in seiner Art das Beste gewesen. Er schrieb die beste Farce (The Critic), die beste Apostrophe (Monody to the Memory of Garrick), die beste Komödie (The School for Scandal) und er hielt die

beste Rede (die berühmte Begum-Rede im Prozeß des Warren-Hastings vor dem Oberhause, Juni 1787), welche je in England erdacht oder gehört worden ist." Sheridans Lustspiel Die Lästerschule gehört ohne Frage zu den trefflichsten Hervorbringungen der komischen Muse in alter und neuer Zeit. Es ist eine klassische Komödie, und noch die spätesten Generationen Englands werden sich an der in den Personen der Ladies Teazle und Sneerwell wundervoll gezeichneten Lästersucht ergötzen.

In ausgezeichneter und sehr wirksamer Weise trug zur Bereicherung der englischen Nationallitteratur die künstlerische Prosa bei in der Form des Romans. Es hatte diese poetische Gattung bis jetzt in England dieselben Phasen durchgemacht wie überall. Zuerst war der Ritterroman, dann der Schäferroman an die Reihe gekommen und dem letzteren hatte sich die Allegorie zugesellt. Jetzt kam der Reiseroman auf und zwar durch den äußerst fruchtbaren Daniel Defoe (1661—1731), dessen wahrscheinlich auf die Fata eines schottischen Matrosen (Alexander Selkirk) gegründetes Hauptwerk Robinson Crusoe (Life and Strange Surprising Adventures of R. C., 1719) die Runde durch Europa machte, zahllose Nachahmungen hervorrief und der Stammvater der Romanfamilie der Robinsonaden geworden ist. Lag dieser Richtung ein abenteuerlicher Zug und Hang nach der Fremde und ihren Wundern zu Grunde, so machte im Gegensatze dazu Samuel Richardson (1689—1761), der Gründer des Familienromans in England, die Einkehr im eigenen Haus und Herz zur Basis seiner in Briefform verfaßten, sehr weit ausgesponnenen Romane (Pamela 1740, Clarissa Harlowe 1748, Sir Charles Grandison 1753, zusammen 19 Bände). Richardson schrieb mit bewußter moralischer Tendenz, er wollte belehren, warnen und bessern. Er stellt Ideale von guten Charakteren auf („fehlerfreie Ungeheuer, wie die Welt sie nie gesehen," sagt Walter Scott witzig und treffend) und diesen gegenüber irgend ein verworfenes Subjekt, um an beiden seinem Publikum zu demonstrieren, was es zu thun oder zu lassen hätte.

Daniel Defoe.
Faksimile des Stiches von Hogwood.

Richardsons bis zur Langeweile redseliger und minutiöser Stil legt sich schon in den Titeln seiner Schriften dar. Die Klarissa ist der beste seiner Romane und ihr Inhalt folgender. Klarissa, ein Ausbund weiblicher Vollkommenheit, wird von ihrer habsüchtigen Familie an einen ihrer durchaus unwürdigen Mann zu verheiraten gesucht. Ihre Weigerung zieht ihr heftige Vorwürfe und Verfolgungen zu. Diese steigern sich fortwährend, so daß die Heldin, unfähig, diese Qualen länger zu ertragen, sich in den Schutz eines ihrer Anbeter zu begeben beschließt. Dieser Anbeter, Lovelace geheißen, ist ein wahres Ideal von

einem liebenswürdigen Weltmann, der nur den einzigen Fehler hat, daß er ein zweiter Don Juan ist und darauf ausgeht, alle Mädchen und Frauen zu ruinieren. Es fällt ihm daher auch nicht ein, Klarissa zu heiraten; allein sie ist zu schön und liebenswürdig, als daß er nicht alles aufbieten sollte, sich in ihren Besitz zu setzen. Aber alle seine Künste scheitern an der Reinheit Klarissas. Da bringt er sie mit List in ein schlechtes Haus und erringt endlich mittels Opium und Gewalt einen schändlichen Sieg. Das arme Opfer stirbt an gebrochenem Herzen und der Verderber fällt im Duell von dem rächenden Degen eines Verwandten Klarissas.

Lawrence Sterne. Nach einem Gemälde von Joshua Reynolds.

Einen soliden Kontrast zu Richardsons Einseitigkeit bildet Henry Fielding (1707—54), dessen reiche Welt- und Menschenkenntnis ihn das Leben schildern lehrte, wie es wirklich ist. Nachdem er zuerst fleißig für die Bühne gearbeitet (18 Lustspiele), wandte er sich zum Roman und schrieb den Joseph Andrews und die Gaunergeschichte Jonathan Wild, welche dem althergebrachten Geschmacke der Engländer an Freibeuterhistorien sehr zusagen mußte. Sein Hauptwerk ist aber der Tom Jones, or History of a Foundling, 1749 (deutsch von Bode, von Lüdemann, von Diezmann), ein Roman, der noch jetzt nicht ungern gelesen wird und dieser andauernden Gunst der Lesewelt würdig ist wegen seiner trefflichen Sittenmalerei und Charakteristik, die durch passend angebrachten Witz und harmlosen Spott noch mehr gehoben wird. Fieldings letzte Arbeit, Amelia, ist schwach. Die realistische Manier dieses Autors erscheint gesteigert und vervollkommnet in den Romanen von Tobias Smollet (1721—1771), dessen John-Bullistischer Humor vielfach an Swift erinnert, besonders wenn er in seinem Mutwillen die engen Schranken des Anstandes keck überspringt oder sich von seiner toryistischen Parteiansicht zur satirischen Bitterkeit fortreißen läßt. Von seinen Romanen erschien Roderick Random 1748, Peregrine Pickle 1751, The Adventures of Ferdinand Fathom 1753, The Adventures of Sir Launcelot Greaves 1760, The Expedition of Humphrey Clinker 1771. Köstlich ist besonders der Peregrine Pickle, dessen drastische Komik selbst einen Sterbenden

zum Lachen bringen könnte, und Humphrey Clinker, der vor jenem den Vorteil künstlerischer Vollendung voraus hat. Smollet hat auch eine politische Satire (The Adventures of an Atom) und eine geschätzte History of England (1750) geschrieben. Dem humoristischen Realismus Smollets steht Lawrence Sterne (1713—1768) gegenüber mit seinem idealistischen Humor. Nicht die Komik der Thatsachen, sondern die humoristische Reflexion darüber ist seine wesentliche Eigenschaft. Die ganze Welt und Menschheit mit allen ihren Schwächen, Thorheiten und Schmerzen widerspiegelt sich bei ihm in dem Fokus eines liebevollen Gemütes, welches dem satirischen Lächeln stets die sentimentale — (Sterne hat dieses Wort recht eigentlich geschaffen) — Thräne gesellt. So trat er, nachdem er früher einiges Unbedeutendere geschrieben, als klassischer Humorist auf in seinem Tristram Shandy (1759) und in seiner anmutvollen Sentimental Journey through France and Italy (1767, deutsch von Bode und von Eitner), welches letztere Buch der „Empfindsamkeit" den höchsten Triumph bereitet und die Stimmung seines Autors für eine Zeit lang zur Stimmung der gebildeten Kreise Europas gemacht hat. Der Tristram Shandy (deutsch von Gelbcke) kann als Roman freilich solchen, welche in Romanen das Stoffliche, sowie Fülle und Wechsel der Scenen und Abenteuer lieben, nicht sehr gefallen. Die Handlung ist gleich Null und ein großer Teil des Buches verläuft mit der Erzeugungs- und Geburtsgeschichte des Helden.

Oliver Goldsmith.
Nach einem Stiche von Rogers.

Bei Erzählung dieser Geschichte und sonst auch ist der gute Sterne, wie alle humoristischen Naturen, das, was die Prüden indecent nennen. Freilich weiß er oft gerade das Indecente zum Gefäße des feinsten Spottes zu machen. Ich erinnere nur an die berüchtigte Frage, welche Tristrams Mutter betreffs des Uhraufziehens an ihren Mann richtet. Wie köstlich persifliert Sterne bei dieser Gelegenheit die nur allzu häufige Verlederung der Ehe! Bekannt ist Sternes Antwort auf die Bemerkung einer Dame, sie werde sein Buch nicht lesen, weil man ihr gesagt, daß es nicht immer anständig gehalten sei. „Lesen Sie's nur," sagte er. „Das Buch ist wie Ihr kleiner Junge, der sich da auf dem Teppich umherkollert; er zeigt mitunter Dinge, die man gewöhnlich verbirgt, aber er thut das in aller Unschuld."

Wer aber daran seine Lust hat, mit anzusehen, wie der Humor in seiner souveränen Überlegenheit über die Not und die Dummheit des Menschentreibens das Kleinste wie das Größte in farbenschimmernden Blasen spielend in die Luft wirft und wieder auffängt, der wird den Tristram nie ohne Genuß zur Hand nehmen.

Als der letzte große Romandichter Englands in diesem Zeitraum schloß sich den Vorgenannten an Oliver Goldsmith (1728—74), der im Lied und in der Ballade, in

der Epistel (The Traveller 1765) und im elegischen Gemälde (The Deserted Village 1770) Vorzügliches, weniger dagegen als Dramatiker leistete, aber in seinem allwärts verbreiteten, idyllisch-sentimentalen Vicar of Wakefield (1766) einen der besten Romane der europäischen Litteratur schuf. Sein Vers wie seine Prosa sind als klassisch anerkannt. Seine Vielseitigkeit bewährte er auch durch feinsinnige kritische Aufsätze (Essays 1775), seine populäre Darstellungsgabe ernster Gegenstände durch seine Arbeiten über die englische, römische und griechische Geschichte. Goldsmith ist unbedingt einer der liebenswürdigsten Charaktere der englischen Litteraturgeschichte.[37])

Unter den Romandichtern zweiten Ranges sind hervorzuheben Richard Cumberland (1732—1811, Arundel, Henry, John de Lancaster), Charles Johnstone († um 1800, Chrysal, or the Adventures of a Guinea, etc.) und Henry Mackenzie (1745—1831, The Man of Feeling, The Man of the World), welche die verschiedenen Richtungen ihrer großen Vorgänger fortsetzten. Der geistvolle, durch seine Denkwürdigkeiten (Memoirs, 1822) und seine Letters um die Geschichte Englands in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verdiente Horace Walpole (1717—1797) ist vermöge seines Romans The Castle of Otranto (1764), zu welchem antiquarische Studien ihn anregten, ein Vorläufer und Bahnbrecher der Romantik seiner vaterländischen Litteratur geworden, und dieser zu Ende des 18. Jahrhunderts erwachende neuromantische Geschmack trieb auch Anna Radcliffe, geb. Ward (1764—1823) zur Schreibung ihrer berühmten Schauerromane, unter welchen The Romance of the Forest, The Mysteries of Udolfo und The Italian für die besten gelten. Lewis (1775—1818, The Monk) und Maturin (1782—1824, The Family of Montorio) trieben dann diese Schauerromantik auf die Spitze durch Erzählungen, in welchen die Greuel sich zu Bergen häufen. Einen wohlthuenden Kontrast zu diesen Extravaganzen bildete die treue und genaue, besonders auf Irland Bezug nehmende Sittenmalerei der zahlreichen Tendenzromane von Mary Edgeworth (1767—1849, Castle Rackvent, Popular Tales, Helen, etc.; auch Erzählungen für die Jugend).

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gelangte in der englischen Litteratur auch der historische Kunststil zu glänzender Ausbildung, getragen von der neuen kritischen Methode, von einem sorgfältigeren Studium der Geschichtschreiber des Altertums und einer vorurteilsfreien Philosophie. Die Reihe der großen englischen Historiker eröffnete der skeptische Dichter und tiefe Menschenkenner David Hume aus Edinburg (1711 bis 1776) mit seiner berühmten Geschichte von England (The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution 1688, London 1763). Ebenbürtig steht neben ihm sein Landsmann, der lichtvolle William Robertson (1721—1793), der für die schottische Geschichte das leistete, was Hume für die englische (History of Scotland 1759; ferner History of Charles V. 1769 und History of America 1777). Zugleich mit ihnen oder unmittelbar nach ihnen waren für die vaterländische Geschichte thätig Robert Henry, John Dalrymple, David Dalrymple, James Macpherson, Gilbert Stuart, Thomas Somerville, John Pinkerton und Malcolm Laing. Die römische Republik fand in Adam Ferguson (History of the Roman Republic 1783), Griechenland in William Mitford (Grecian History 1784) einen tüchtigen Geschichtschreiber. Die Genannten alle wurden jedoch verdunkelt durch Edward Gibbon (geb. am 27. April 1737 zu Putney, gest. am 16. Januar 1794 zu London). Auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stehend, faßte Gibbon als Sieben-

undzwanzigjähriger in Rom den Entschluß, die Geschichte vom Verfall des römischen Weltreichs zu schreiben, und widmete der Ausführung dieses Entschlusses Leben, Genie und Wissen. In den Jahren 1776—88 erschien dann seine berühmte History of the Decline and Fall of the Roman Empire (deutsch von Sporschil), ein Werk, das trotz der ihm widerfahrenen und widerfahrenden Anfeindungen von seiten der Dunkelmänner allzeit zu den größten Triumphen historischer Kunst gehören wird. Denn es vereinigt außerordentliche Vielseitigkeit der Forschung mit Gediegenheit des Urteils, Feinheit der Kombination mit der lebensvollsten Frische des Stils und einer glänzenden Darstellung voll Anschaulichkeit und Klarheit. Endlich ist auch noch als besonderer Reiz des Werkes hervorzuheben die leise, wahrhaft horazisch feine Ironie, welche über viele Partien hingebreitet ist wie ein schimmerndes Goldfädennetz. Allerdings hat die neuere Forschung Gibbon im einzelnen gar manchen Verstoß und Irrtum nachgewiesen (z. B. in Sachen der Völkerwanderungsgeschichte); allein im ganzen und großen ist er als Historiker bis heute noch unübertroffen. Nicht unwürdig beschloß William Roscoe (1753—1831) die Reihe dieser englischen Historiker des 18. Jahrhunderts durch seine Biographien der Medicäer (The Life of Lorenzo de' Medici, 1795 und The Life and Pontificate of Leo X., 1803), welche insbesondere die damaligen Kulturzustände Italiens dankenswert beleuchten.

Vierte Periode.

Das Zeitalter Wilhelms des Dritten und der Königin Anna hatte England in jeder Beziehung bedeutend gehoben, nach außen durch glänzende Teilnahme an der Demütigung Frankreichs, im Innern durch Heilung der stuartschen Reaktionsschäden. Zwar loderte, von den Anhängern des Prätendenten geschürt, später die Flamme des Bürgerkriegs noch zweimal auf, allein nur, um rasch unterdrückt zu werden, und unter den Königen aus der hannoverschen Dynastie ging die aristokratisch-republikanische Verfassung Englands, für welche der Monarch eigentlich weiter nichts ist als eine Repräsentationsfigur, rasch der Phase der Entwickelung entgegen, bei welcher wir sie heutzutage angelangt sehen. Der Geist des 18. Jahrhunderts hatte auch in England alle Verhältnisse durchdrungen, wie die ganze Litteratur der Periode Popes dies hinlänglich beweist.[38]) Aber die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten. Der Abfall der amerikanischen Kolonien zeigte der englischen Aristokratie den Abgrund, in welchen der Geist der Emanzipation, der gewaltige Dämon des Neuen alles Alte und Veraltete hinabzuschleudern drohte. Seither hat die englische Geburts- und Geldaristokratie einen unerbittlichen und unaufhörlichen Kampf um ihre Existenz, den Kampf des Privilegiums gegen die Gleichheit geführt und zwar mit ebenso großem Mut als Glück. An der Energie dieser Aristokratie ist sogar der Genius der französischen Revolution erlahmt und das nivellierende Genie Napoleons zu Grunde gegangen.

Der gegen den revolutionären Geist des 18. Jahrhunderts reagierende Aristokratismus, wie er zu Ende dieses Zeitalters in England alle Verhältnisse zu bestimmen anfing, lenkte auch die Nationallitteratur in neue Bahnen und zwar, wie man gestehen muß, zum Heile der Litteratur. Die popesche Verständigkeit hatte sich ausgelebt und überlebt. Es war ein neues, schöpferisches Element nötig, um die ernüchterte Litteratur wieder zu befruchten. Dieses Element war die Romantik, die aber, um es gleich hier

zu sagen, in England weit gesunder war und blieb, als wir sie in Deutschland zur nämlichen Zeit werden auftreten sehen. Die englische Neuromantik trug sich nie mit dem absurden Gedanken, das Mittelalter wiederherzustellen. Sie begnügte sich, aus dem „alten romantischen Land" die Anregungen zu poetischen Schöpfungen zu holen. Sie ging zurück auf die alten volksmäßigen Erinnerungen und Überlieferungen, sie heilte sich von der prosaischen Überfeinerung und Verständigkeit des Popeschen Zeitalters durch einen durstigen Trunk aus dem Gesundbrunnen der Volkspoesie, sie erzog sich durch das wiederaufgenommene Studium der alten großen Nationaldichter, besonders Shakspeares, der so lange vergessen oder verachtet gewesen war, weil ihn die Adepten der französischen Pseudoklassik nicht zu begreifen vermocht hatten. Macphersons Ossian (S. 6) und mehr noch Thomas Percys Sammlung alter Balladen weckten und nährten die Liebe für altnationalen Ton und Klang. Auch von Deutschland her kamen fördernde Einwirkungen, und besonders haben die feurigen Jugendwerke Goethes und Schillers auf mehrere Koryphäen der neuesten Periode der englischen Litteratur nachhaltigen Einfluß geübt.

Der Übergang aus dem französierenden Formalismus Popes und seiner Zeitgenossen in das phantasievolle Gebiet der Neuromantik Englands war kein plötzlicher. Die Rückkehr aus dem Bereiche der konventionellen Modepoesie zu Natur, Gemüt und nationalem Geist war schon von Thomson, Gray, Cowper, Glower, Sterne, Goldsmith und anderen gefordert und in bedeutenden Werken geltend gemacht worden. Neben Horace Walpole müssen als weitere Bahnbrecher der neuromantischen Richtung genannt werden der Schotte James Beattie (1735—1803), dessen Minstrel, or the Progress of Genius in Spensers Geist und Manier gedichtet ist, und der unglückliche Thomas Chatterton (geb. 1752 zu Bristol, vergiftete sich 1770 aus Hunger), „der Wunderknabe, die schlaflose Seele, die unterging in ihrem Stolz," wie Wordsworth von ihm sagte. Die trefflichsten seiner poetischen Leistungen (besonders herrliche Balladen) sind jene, welche er in altertümlicher Sprache verfaßt und als vorgebliche Erzeugnisse des altenglischen Dichters Rowley bekannt gemacht hat.[39]) Auf das Theater wirkten in widerfranzösischem Sinne George Lillo (1693—1739), welcher das sogenannte „bürgerliche", nachmals durch Diderot in Frankreich und durch Schröder und Iffland in Deutschland eingeführte Schauspiel mit großem Erfolg in England aufbrachte; und ferner zwei große Schauspieler dieser Zeit, Samuel Foote (1719—1777), welcher aus dem einheimischen Volksleben die Stoffe zu seinen scharf satirischen dramatischen Schwänken holte, und David Garrick (1716—1779), der das unsterbliche Verdienst hat, durch sein begeistertes, meisterhaftes Spiel der Nation ihren Shakspeare gleichsam wieder von den Toten erweckt zu haben, was für die Befreiung der englischen Litteratur aus französischen Fesseln von größter Wichtigkeit werden mußte. Wir müssen aber jetzt unsern Blick von England nordwärts nach Schottland richten; denn dort hatte die Quelle der Volkspoesie, welche, wie ich oben angedeutet, für die Neugestaltung der englischen Litteratur so bedeutend wurde, nie aufgehört zu springen, und es treten uns dort zwei Dichter ersten Ranges entgegen, welchen diese Neugestaltung wesentlich zu Danke verpflichtet ist, Burns und Scott.

Die schottische Volksliederdichtung gehört zu den reichsten der Erde. Ihre frischen Weisen bilden einen ununterbrochenen Klangreigen von den ältesten Zeiten an bis auf unsere Tage herab. Mehr als irgend ein anderes Volk hat das schottische seine Ge-

schichte in Liedern geschrieben oder vielmehr gesungen. Voll Pietät überlieferte ein Geschlecht dem andern den alten Liederschatz, in welchem die teuersten Erinnerungen der Nation niedergelegt waren. Das Unglück, welches infolge der jakobitischen Aufstände von 1715 und 1745 über Schottland hereingebrochen war, brachte diesem Schatze reichlichen Zuwachs. Zugleich nahm sich ein Poet von Bildung, Allan Ramsay (1686—1758), der volksmäßigen Liederdichtung seines Landes mit Eifer an, obwohl ihm seine eigenen Lieder nicht eben sehr gerieten und sein Ruf mehr auf seinem Hirtenspiel Der adlige Schäfer (The Gentle Shepherd, 1724) beruht. Ramsays Beispiel fand Nachahmung, jedoch sind von seinen Nachfolgern bis auf Burns nur auszuzeichnen Robert Fergusson (1750 bis 1774) und Lady Anna Barnard, geb. Lindsay (1750 bis 1825), von welcher wir die herzige Ballade The auld Robin Gray (deutsch v. Ploennies u. a.) besitzen.

Robert Burns, welcher die schottische Volksliederdichtung zur höchsten Vollendung emporhob und eben dadurch zur Verjüngung der Nationallitteratur Großbritanniens wesentlich beitrug, wurde am 24. Januar 1759 in einer elenden Lehmhütte in der Grafschaft Ayr geboren und starb, von Kummer und Sorgen aufgerieben, schon am 21. Juli 1796 zu Dumfries.[40]) Wenn je einem Poeten, so gebührt Burns, der sich, hinter dem Pfluge hergehend, aus dem brustbeengenden Dunstkreise der Armut einzig und allein durch die Stärke seines Gemütes in die sonnigen Ätherhöhen der Poesie emporschwang, der viel mißbrauchte und so selten verdiente Ehrentitel eines Naturdichters.

Robert Burns.

„Ihm half durchaus und ganz allein Natur;
Im ganzen Buche triffst du keine Spur,
Daß er geborgt von Griechen und Lateinern,
Noch woher sonst, den Ruf sich zu verkleinern.“ (Digges.)

„Er war als Dichter geboren,“ sagt Carlyle, Burns' Landsmann und trefflichster Beurteiler; „die Dichtung war das himmlische Element seines Wesens. Armut, Verkennung und alles Übel, nur nicht Entweihung seiner selbst und seiner Kunst, waren etwas Geringes für ihn. Der Stolz und die Leidenschaften der Welt lagen weit unter seinen Füßen, und er blickte nieder gleicherweise auf den Edelmann und den Sklaven, auf den Prinzen und den Bettler und auf alle, die den Stempel ‚Mensch‘ tragen,

mit klarer Erkenntnis, mit brüderlicher Liebe, mit Mitgefühl und Mitleid. Eine Jugend wie von grünen Feldern und Berglüften lebt in seiner Dichtung; sie erinnert an das Naturleben und an rüstige Naturmenschen. Es liegt eine entscheidende Kraft in ihm und doch häufig eine süße angeborene Anmut. Er ist zärtlich und ist heftig, doch ohne Zwang oder sichtbare Anstrengung. Er schmilzt das Herz oder entflammt es mit einer Macht, die ihm gewohnt und vertraut scheint. Wir sehen in ihm die Sanftheit, das zitternde Mitleid des Weibes neben dem tiefen Ernste, der Kraft und dem leidenschaftlichen Feuer des Helden. Thränen liegen in ihm und verzehrendes Feuer liegt wie ein Blitz versteckt in den Tropfen der Sommerwolke. Er hat einen Ton in seiner Brust für jede Note menschlichen Gefühls.“ Schon die flüchtigste Durchsicht von Burns' Gedichten kann dieses Lob Carlyles bestätigen, während eine nähere Bekanntschaft den Dichter unserem Geist und Herz gleich teuer machen muß. Wollt ihr erfahren, wie ein wahrer Naturdichter die alltäglichsten Begebnisse des Landlebens in die Sphäre tiefsinniger Gedanken oder des Humors erhebt, so lest Burns' Stanzas to a Mountain Daisy oder seinen John Barleycorn; wollt ihr prickelnde Laune und schalkhaftes Kichern, Burns singt euch sein köstliches What is that at my bower-door; wollt ihr die vom Bankett des Lebens Ausgeschlossenen, die aus der Gesellschaft Verstoßenen sich in verzweifelten Orgien berauschen sehen, Burns führt euch in die Gesellschaft seiner Jolly Beggars; wollt ihr die Aufgabe, Scherz und Lachen und markdurchrieselndes Grauen in einem Phantasiestück zu vereinigen, meisterhaft gelöst wissen, so laßt euch von Burns die Geschichte seines Tam O'Shanter erzählen; wollt ihr erfahren, wie das Herz des Volkes an Heimat und Vaterland und nationalen Erinnerungen hängt, so lauscht den schwermutvollen Melodien von Burns' Liedern: My Heart's in the Highlands, Bonnie Castle Gordon, Caledonia, The Battle of Sheriff-Muir, The gloomy night is gathering fast, The Lovely Lass of Inverness. Der geheimste Jubel glücklicher Liebe bricht aus seinem Lied It was upon a Lammas night hervor, eine über Grab und Tod hinaus dauernde Liebesglut und Zärtlichkeit atmen die wundervollen, zur Verherrlichung von Mary Campbell gedichteten Lieder (Highland Mary, Will ye go to the Indies, my Mary?, To Mary in Heaven) und derselben Dichterbrust, welcher die rührendsten Seufzer entquollen, entsprang auch das kühne Triumphlied demokratischen Selbstbewußtseins und echtester Mannhaftigkeit: „Is there, for honest poverty, that hangs his heat, and a' that?“ Wohl durfte Burns in einem seiner Lieder mit gerechtem Stolz auf seine Stellung als freier schottischer Volksfänger hinblicken.

„No mercenary bard his homage pays;
With honest pride, I scorn each selfish end;
My deares, meed, a friend's esteem and praise:
To you I sing, in simple Scottish lays,
The lowly train in life's sequester'd scene;
The native feelings strong, the guileless ways“ . . .

(Aus dem schönen Gedichte The Cotter's Saturday Night.[41])

Indem er die Poesie seines Landes mit frischen Säften schwellte, hat er zugleich die Weltlitteratur bereichert. Der ungemein große Anklang, welchen Burns bei allen Klassen der Bevölkerung Schottlands fand, brachte die volksmäßige Liederdichtung wieder in reichen Flor und mehrte die Zahl der Volksdichter außerordentlich. Es ließen sich

von Burns an bis jetzt mehr als hundert solcher Dichternamen anführen; allein wir müssen uns bescheiden, der bedeutenderen zu gedenken. Es sind diese Joanna Baillie (1762—1851), die Freundin Scotts, sonst auch durch ihre dramatischen Arbeiten, welche von 1798—1836 erschienen, in der englischen Litteraturgeschichte bekannt; dann der Schäfer James Hogg, der Weber Robert Tannahill (1774—1810), der Maurergesell und nachmalige Romandichter und Litterator Allan Cunningham (1784—1842), William Motherwell (1797—1835), der im Liede nur Burns nachsteht, und endlich Robert Nicoll (1814—1837). Am bekanntesten von allen ist in der Heimat und Fremde James Hogg (1770—1835) geworden, gewöhnlich der Ettrik-Schäfer genannt, weil die Hütte, in welcher er geboren wurde, am Ufer des Ettrik lag und Schafehüten sein Beruf war. Er zeigte sich, nachdem seine poetische Ader einmal zu fließen angefangen, sehr fruchtbar in Versen und Prosa. Sein Meisterwerk, das seinen Namen erhalten wird, ist die Wache der Königin (The Queen's Wake, 1813), eine Sammlung von Balladen und Märchen, welche in einen anmutig romantischen Rahmen gefaßt sind, indem der Dichter seine Erzählungen verschiedenen Minstrels in den Mund legt, die vor der Königin Maria bei Gelegenheit einer festlichen Wache an den Vorabenden der Einweihung einer Kirche um den Preis einer kostbaren Harfe wettsingen. Ganz vortrefflich sind in dieser Sammlung insbesondere die Ballade The Witch of Fife (deutsch von Arentsschildt) und das wunderliebliche Feenmärchen Fair Kilmeny (deutsch von Fiedler). Unter Hoggs übrigen Werken kommen Die Sonnenpilger (The Pilgrims of the Sun) an Gehalt der Königinwache am nächsten.

Der volkstümliche und nationale Boden, auf welchem Burns und seine Nachfolger in der Liederdichtung standen, trieb auch die gesunde und markige Pflanze der heroischen Romantik Scotts in die Höhe, welche ihre Farbenpracht und ihren Duft über die ganze zivilisierte Welt verbreiten sollte. Walter Scott wurde am 15. August 1771 zu Edinburg geboren und starb nach einem Leben angestrengter und ehrenwerter Thätigkeit am 21. September 1832 auf seinem Landsitz Abbotsford. Sein Schwiegersohn Lockhart hat in einem bändereichen Werke die Biographie des großen Dichters geschrieben. Scotts romantische Phantasie machte sich schon auf der Schule

Very truly yours
Walter Scott

Autograph Walter Scotts.

bemerkbar, wo er sich darin gefiel, seine Kameraden mit Erzählungen von ritterlichen Fehden und bezauberten Schlössern zu unterhalten. Als er aber ernstlich zu schaffen und auf Veröffentlichung des Geschaffenen zu denken anfing, hatte er bereits das Alter erreicht, in welchem der reflektierende Verstand der Einbildungskraft leitend zur Seite zu gehen beginnt. Daher das besonnene Maß in seiner Romantik, welche vor dem krankhaft Überreizten, formlos Zerflatterten, was den Werken der deutschen Neuromantiker anhängt, glücklich bewahrt blieb. Burns' große Erfolge trugen offenbar mit dazu bei, Scotts Dichten in die vaterländische, nationale Bahn zu lenken, auf welcher er so Bedeutendes geleistet hat. Seine ganze poetische Thätigkeit bildet gleichsam eine un-

endliche, aber nie ermüdende Variation des Themas der Vaterlandsliebe, wie er dasselbe in Versen angegeben hat, die zu seinen schönsten gehören.[42])

„Lebt wohl ein Mensch, des Herz so kühl,
Daß nie voll höherem Gefühl
Er sprach: Dies ist mein Vaterland!
Dem in der Brust das Herz nicht schlug,
Wenn heimwärts ihn der Fußtritt trug!
Vom Wandern an dem fernen Strand?...
O Schottland, das an rauher Brust
Das Dichterkind genährt mit Lust!
Du Land der Heid' und Wälder rauh,
Du Land der Flut' und Berge blau!
Land meiner Väter! Welche Hand
Kann lösen je das Kinderband,
Das fest mich knüpft an deinen Strand!"
(Ploennies.)

Schottlands Natur, sowie die Traditionen der schottischen und englischen Geschichte waren für ihn der Quell unversieglicher Inspiration. Er erkannte von vornherein die Abgestandenheit und Lebensunfähigkeit der Poetik der popeschen Schule und gern ließ er Dichtungen ganz anderen Schlages, die aus dem stammverwandten Deutschland herübergekommen waren, auf sich wirken. So übersetzte er bürgersche Balladen und Goethes Götz, was keine unwichtige formelle Vorübung zu selbständigen Schöpfungen wurde. Seine entschieden patriotisch-ritterlich-romantische Richtung zeigte sich schon in seinem ersten Gedichte von Bedeutung, in der Ballade Glenfillas (1801), deutlich ausgeprägt. Sein zweites Werk war die Frucht von Wanderungen durch das wildromantische Grenzland Westschottlands, dessen Volksballaden er aus dem Munde der Bewohner sammelte, überarbeitete und unter dem Titel The Minstrelsy of the Scottish Border 1802 herausgab. Drei Jahre darauf veröffentlichte er seine erste größere Dichtung, das Lied des letzten Minstrels (Lay of the Last Minstrel, deutsch von W. Alexis), ein aus Balladen zusammengesetztes Heldengedicht, welches eine glänzende Schilderung des alten Fehdelebens an der schottisch-englischen Grenze enthält. Es erwarb dem Dichter Beifall, aber größeren noch die mehr auf historischem Boden sich bewegende Epopöe Marmion, a Tale of Floddenfield, welche 1808 erschien und deren Mittelpunkt die blutige Schlacht bildet, welche die Schotten unter König Jakob IV. im Jahre 1513 bei Flodden gegen die Engländer verloren. Die Darstellung des furchtbaren Kampfgewühls ist unübertrefflich. In noch höherem Grade ist Die Jungfrau vom See (The Lady of the Lake, deutsch von W. Alexis und von Viehoff), welche Scott 1810 herausgab, ein schottisches Nationalepos. Der Dichter hat hier die Scene in das schottische Hochland verlegt und macht uns zum erstenmal mit Gegenden, mit Sitten, Gebräuchen und Charakteren bekannt, deren begeisterte Schilderung ihm auch später die schönsten Triumphe verschaffen sollte.

Die späteren erzählenden Gedichte Scotts, Rokeby (1813), dessen historischer Hintergrund die englischen Bürgerkriege, und Der Herr der Inseln (The Lord of the Isles 1814) kommen an Kühnheit und Pracht den früheren nicht gleich, und von untergeordnetem Werte sind The Vision of Don Roderick, The Bridal of Triermain und Harold the Dauntless.[43]) Ich füge hier, weil gerade von wertloseren Hervorbringungen Scotts die Rede ist, gleich an, daß zu diesen auch seine dramatischen Versuche gehören, welche aus verschiedenen Zeiten seines Lebens stammen (Halidon Hill, Macduff's Cross, The Doom of Devorgoil, The Auchindrane Tragedy). Scotts eigentliche Sphäre war und blieb die epische, und nachdem er sein erzählendes Genie in heroischen Epopöen bewährte, sollte er es, und zwar in noch höherem Grade, in der Form des Romans bewähren. Als Balladendichter war er ein Liebling seines Volkes

Walter Scott.

Nach einem Gemälde von Rayburn.

geworden, als Romandichter wurde er ein Liebling aller gebildeten Völker des Erdkreises. Er hat, von der richtigen Erkenntnis geleitet, daß die bisanhin gäng und gäben Elemente der Romandichtung verbraucht wären, den modernen historischen Roman geschaffen und ist in dieser Gattung ein noch immer unerreichtes Muster geblieben, indem er alle besseren Eigenschaften des Ritterromans, des pikaresken Romans, des Familienromans und des humoristischen Romans auf dem Boden der Historie zu entfalten verstand. Um dies zu vermögen, ist Reichtum der Phantasie und des Gemütes, Kenntnis des menschlichen Herzens und der Geschichte, ein offener Blick für alles Schöne, nebst reichem Talent der Komposition und Darstellung erforderlich, lauter Eigenschaften, wie sie nur einem Dichter von hohem Range eigen sind. Im Jahre 1814 eröffnete er anonym die lange Reihe seiner Waverley-Novellen mit dem Romane Waverley or 'Tis Sixty Years Since, welcher dem ganzen Cyklus seinen Gattungsnamen gegeben hat und zu den glänzendsten Schöpfungen des Dichters gehört. Es folgte Guy Mannering, dann Der Altertümler (The Antiquary), dann Rob Roy, und sofort in ununterbrochener Reihe bis 1831 erschienen die vierundsiebzig Bände historischer Novellen, die in aller Händen sind. Zu den trefflichsten gehören zweifelsohne außer den vier bereits genannten das Herz von Mid-Lothian, Die Schwärmer, Die Braut von Lammermoor, die Legende von Montrose, Ivanhoe, Kenilworth, Das schöne Mädchen von Perth, Quentin Durward und Woodstock. Den spätesten, wie z. B. Anna von Geierstein und Robert von Paris, sieht man deutlich an, wie sehr die Vielschreiberei auch dem größten Genie schädlich ist.

Es hieße nur hundertmal Gesagtes wiederholen, wollte ich die künstlerische Vollendung der besseren dieser Schöpfungen einer außerordentlich reichen Dichterphantasie näher charakterisieren; allein ich kann nicht umhin, statt dessen auf einen Umstand aufmerksam zu machen, der meines Wissens von keinem Beurteiler Scotts gehörig betont worden. Nur in einem Buche von Georges Sand findet sich eine gelegentliche Hindeutung auf diesen Umstand. Es ist der humane, volksfreundliche Zug, welcher durch Scotts Romane hindurchgeht. Allerdings ist er der Dichter der Lords und Ritter, aber nicht minder ist er auch der Dichter des Bauers, des Soldaten, des Handwerkers und des Bettlers. Wenn er, seinen aristokratisch-politischen Ansichten getreu, es beinahe immer so einzurichten weiß, daß sich für seine edelherzigen Vagabunden zuletzt ein vornehmer Stammbaum und ein reiches Erbe findet oder daß sie, die Leiter des Glückes stufenweise hinansteigend, oben angelangt der erkorenen Dame die Hand bieten können, ohne die letztere der Schmach einer „Mißheirat" auszusetzen, so muß auf der andern Seite dankbar anerkannt werden, daß er uns das Volk mit wahrhaft poetischen Farben gemalt, daß er aus demselben tüchtige, ja großartige Gestalten hat hervorgehen lassen, die an Geist und sittlicher Schönheit, an Mut und Treue den ritterlichen Haupthelden keineswegs nachstehen, sondern sie oft geradezu übertreffen und verdunkeln. Cunningham hat ganz recht, wenn er meint, der größte Zauber von Scotts Romanen bestehe vornehmlich in den volksmäßigen Charakteren, an welchen er überreich ist. Ich erinnere nur an den Pächter Dinmont, an Charlies Hope, an Andreas Diengut, an Cuddie Headrigg, an Richie Moniplies, an Harry Wynd und an den köstlichen Edie Ochiltree. Betrachtet man diese und noch eine ganze Reihe Scottscher Volkscharaktere, so wird man gestehen müssen, der große Dichter habe das Volk geliebt, sei es auch mehr aus Instinkt als aus Grundsatz, und nie habe er als Künstler durch die Vorurteile des Torn sich beirren lassen.

Das gleiche Lob der Gerechtigkeit, mit welcher er in seinen Romanen verfährt, kann aber Walter Scott dem Geschichtschreiber nicht gezollt werden, wenigstens nicht dem Geschichtschreiber Napoleons. Scotts biographisch-historisches Werk The Life of Napoleon Bonaparte (1827) ist zwar in Beziehung auf Darstellung und Stil kräftig und malerisch, aber verfehlt um der Auffassung der französischen Revolution willen, welche Auffassung sehr unkritisch und durchaus die eines starr toryistischen Engländers ist. Scott hat auch zweimal die Geschichte von Schottland geschrieben, einmal sozusagen in vertraulicher, familiärer, aber dabei äußerst ansprechender Weise unter dem Titel Tales of a Grandfather, dann in ernster gehaltenem Ton, dem aber meist Beseelung und Wärme fehlt. Ungleich weit tüchtiger und anziehender als diese letztere schottische Geschichte sind Scotts litterarhistorische Arbeiten, wozu außer den Biographien Drydens und Swifts insbesondere seine Lebensbeschreibungen älterer Romandichter und Novellisten (Richardson, Fielding, Smollet u. a. m.) gehören.

Während in Schottland Burns die Rückkehr zur Natur als ein neues, gern geglaubtes Evangelium in herzinnigen Liedern verkündete und Scott die Berge und Heiden seiner Heimat in der zauberhaften Beleuchtung seiner Romantik zeigte, probte auch in England die Poesie neue Schwingen. Einfachheit, Natürlichkeit, Wahrheit wurde hier die Losung einer Reihe von Dichtern, welche zunächst in die Fußstapfen von Cowper und Goldsmith traten, deren beschreibender Didaktik sich aber allmählich philosophische, politisch revolutionäre und romantische Elemente beimischten. Einer der frühesten Dichter dieser Gattung ist George Crabbe (1754—1832), der Poet der Wirklichkeit und zwar der „Wirklichkeit des niederen Lebens“. Er kündigte sich schon in einem seiner Erstlingswerke (Das Dorf, The Village 1783) als solcher an, indem er sagte, das Leben des Dorfes und dessen kleine und große Sorgen, das Los des Bauern und Hirten, die Früchte der Arbeit und das, was nach den Mühen der letzteren des lebensmüden Alters harre, das wahre und echte Gemälde der Armut, mehr zu versprechen und zu geben vermöge seine Muse nicht.

„The village life, and every care that reigns
O'er youthful peasants and declining swains,
What labour yields, and what, that labour past,
Age in its hour of languor finds at last:
What form the real picture of the poor,
Demand a song — the muse can give no more.“

Diesen Ton hat er in allen seinen Werken (The Parish Register, The Borough-Tales, Tales of the Hall) eingehalten. Die Sicherheit, Genauigkeit und Schärfe seiner Zeichnung läßt nichts zu wünschen übrig. Aber es liegt nichts von dem sonnigen Lächeln Goldsmiths auf diesen einförmig düsteren Bildern des Menschenlebens, und Crabbes unerbittliche Anatomie des Menschenherzens bringt zwar einen schlagenden, jedoch keineswegs wohlthuenden Eindruck hervor. Byron hat den Dichter der Tales of the Hall „der Natur strengsten, aber besten Maler“ genannt (nature's sternest painter, yet the best). Noch deutlicher als an Crabbe zeigt sich der Gegensatz zwischen der konventionellen Poesie des Zeitalters der Königin Anna und der jetzt in Schwang kommenden Naturdichtung, d. h. der poetischen Behandlung des Wirklichen, an William Wordsworth (1770—1850) auf, welcher gewöhnlich für das Haupt der sogenannten Seeschule (Lake-school) gilt, d. h. für den Führer eines Kreises von Dichtern, deren

Bezeichnung als „Lakers“ von dem Umstande herrührt, daß ihre malerische und beschreibende Poesie vielfach an der Schilderung der reizenden Seen von Westmoreland und Cumberland sich geübt hat. Dieser äußerliche Grund einer Kollektivbezeichnung für Männer wie Wordsworth, Coleridge, Southey und andere ist noch der plausibelste; denn ein innerer läßt sich bei dem oft grundverschiedenen Streben der Genannten wohl kaum nachweisen. Wordsworth hat seine Werke mehrmals selbst gesammelt (in vier Bänden) und hat sie mit Erläuterungen und verteidigenden Vorreden versehen, in welchen er sein System auseinandersetzt. Er fordert, daß der Dichter besitze: Talent der Darstellung, Empfänglichkeit, Reflexion, Phantasie, Erfindungsgeist und Urteilskraft; dann spricht er über den Gebrauch dieser Eigenschaften. Man sieht, Wordsworth ging sehr methodisch zu Werke, viel methodischer, als ein ganzer Dichter es thut. Die bedeutenderen unter seinen Dichtungen (The Excursion, The White Doe of Rylstone, The Waggoner, Peter Bell) vermochten die Engländer, Wordsworth einen philosophischen Dichter zu nennen, insofern es seine Art und Weise sei, die Einzelheiten des Lebens zu betrachten, wie sie nebeneinander sich darbieten, und daraus diese oder jene allgemeine Wahrheit zu abstrahieren.

William Wordsworth.
Grabstein in der Grasmeres Church in London.

The Excursion ist eigentlich nur das Bruchstück einer größeren Dichtung (The Recluse), welche nie erschien. Dieses Bruchstück ist übrigens sehr geeignet, uns mit den Eigenheiten Wordsworths bekannt zu machen. Der Inhalt ist folgender: Zuerst eine pathetische Erzählung von dem allmählichen Zerfall und der endlichen Zerstreuung einer Familie, welche eine einsame Hütte auf einer Heide bewohnte. Nach dieser Erzählung begeben sich ein Hausierer und ein Dichter, sein Begleiter, auf den Weg, einen unglücklichen Zweifler zu besuchen, der in vollständiger Abgeschlossenheit in den Bergen lebt. Dieser Einsiedler ist in allen seinen politischen Hoffnungen getäuscht, all seines Glückes beraubt, von all seinem religiösen Glauben verlassen worden. Hier hat der Lehrer der Weisheit eine große Aufgabe zu erfüllen. Dieser Mann soll wieder für die Thätigkeit, für die Hoffnung, für den Glauben gewonnen werden. Aber was ist nun der Inhalt der Lehre, die der Hausierer, die Personifikation der Weisheit, bei dieser Gelegenheit entwickelt? Schöne Gedanken sind allerdings da und dort zerstreut; der Ursprung griechischen und chaldäischen Aberglaubens ist poetisch geschildert und die edelsten Neigungen unserer Natur sind auf die gewinnendste Weise hervorgehoben. So wird ein freundlicher und wohlthätiger Einfluß geübt. Aber wollte der Leser allzu hartnäckig nach dem Kern der Wahrheit forschen, welche mit vielem philosophischen Prunk dem Zweifler geboten wird, so wird er finden, daß der Vernunft wenig gegeben ist, sich daran zu halten. Der Weise rät dem Kranken, das wilde Reh auf den Bergen zu jagen, und es wäre unmöglich, einen ersprießlicheren Rat zu geben für die Gesundheit und heitere Geistesstimmung.

Allein wir besorgen, seine Zweifel möchten durch diese und ähnliche Anweisungen nicht bedeutend aufgeklärt worden sein. Die drei Unterredenden begeben sich nachher auf einen Kirchhof, wo sie den Pfarrer eines einsamen Dorfes treffen. Von ihm verlangen sie eine Auflösung ihrer Bedenklichkeiten. Ist der Mensch ein Kind der Hoffnung? fragt der Hauptsprecher. Aber auch der Priester weicht einer entschiedenen Antwort aus:

„Unsere Natur, versetzt der Priester mild,
Die mögen Engel nur ergründen! Sie
Erschau'n mit klarem, unumwölktem Geist
Die Dinge, wie sie sind; wir selber aber
Erreichen jene Höh'n des Schauens nicht,
Uns mischt sich Gutes stets mit Schlimmem.
Trotz dem stolzesten Rühmen
Bleibt Einsicht für den unvollkommnen Menschen
Nur stets ein Streben und ein edles Ziel;
Sie bleibt des Höchsten Kron' und Attribut,
Wonach wir ringen, die wir nie gewinnen!"

Dann geht der Priester über auf die Schilderung der Mannigfaltigkeit von Charakteren, welche sich unter seiner kleinen Herde zeigt — eine Schilderung, die keinen andern Zweck zu haben scheint, als die unvermeidliche Verschiedenheit in Temperament und Ansichten darzuthun, welche der vielgestalteten menschlichen Natur eigen ist.[44])

Auch als religiösen Dichter preisen seine Landsleute Wordsworth, weil in seinen Büchern kein Thema häufiger wiederkehre, als das von der Abhängigkeit und Verantwortlichkeit des Menschen gegenüber einer höheren Macht. Entgegen diesen landsmännischen Urteilen darf aber nicht verschwiegen werden, daß Wordsworths philosophisch-religiöse Expektorationen meist sehr banal und trivial sind, daß sein Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit vielfach ein ängstlich gemachtes, seine poetische Potenz überhaupt nur eine geringe ist. Am liebenswürdigsten erscheint sein Dichten in seinen Sonetten an die Freiheit und in einigen balladenartigen Liedern (z. B. We are Seven und The Solitude of Binnorie), wo er die flüchtige Andeutung einer Situation mit einem elegischen Aushauch beschließt, wie auch im nachstehenden Liedchen:

„Sie wohnte hoch am Dove-Bette,
Im unbetretnen Thal.
Kein Mund, der sie gepriesen hätte,
Klein ihrer Lieben Zahl.

Ein Veilchen auf dem moosigen Steine,
Das kaum ein Auge sieht!
Schön wie ein Stern, der ganz alleine
Am Himmel droben glüht!

Sie lebte still, nur wenige wissen
Um ihr erloschnes Sein,
Und nun liegt sie im Grab — das Missen,
Das Missen — ach! — ist mein!" (Heubner.)

Einen höheren Rang als Wordsworth hat meiner Ansicht nach Samuel Taylor Coleridge (1772—1834) anzusprechen; denn er ist einer der originellsten Dichter der neueren Litteratur Englands, und auf seinen phantastischen Gemälden liegt eine brennende Glut der Empfindung. In seinen Jugendjahren hatte den Dichter ein feuriger Eifer für die Ideen der französischen Revolution ergriffen, und er hatte sich mit dem nachmaligen Hofpoeten und Zionswächter Southey zu allerlei republikanischer Propaganda verbunden, die sich aber bald an dem englischen Phlegma brach. Nachhaltigeren Erfolg errang Coleridge als poetischer Reformer, und sein Name steht in der ersten Reihe derjenigen, welche die litterarische Schule des 18. Jahrhunderts in England stürzten. Mit Wordsworth eng befreundet, war Coleridge „Lakist", insofern „ein mystisches Sichversenken in die Schönheiten der Natur" das Auszeichnende der Seedichter ist.[45]) Diese Naturliebe steigert sich bei Coleridge zu einer geheimnisvollen

Beseelung der ganzen Natur. Alles in derselben ist ihm „der Ausdruck einer intellektuellen Kraft, und er legt dem geringsten wie dem größten Gegenstande in der Schöpfung nicht nur eine physische, sondern auch eine moralische Existenz bei; der Ozean wird von Gefühlen und Leidenschaften bewegt; der Mond hat seine Launen; Kometen, Sterne und Wolken folgen innerlichen Antrieben". Es wird nicht zu viel gesagt sein, wenn man annimmt, daß Coleridges Bekanntschaft mit den ästhetischen Prinzipien der deutschen Romantiker auf diese seine Natursymbolik, wie sie sich insbesondere in seinen wundersamen Hauptdichtungen Christabel (deutsch von Kranz) und The Ancient Mariner (deutsch von Freiligrath) höchst eigentümlich ausspricht, von bedeutendem Einfluß geworden sei. Seelenvoll ist seine Romanze Geneviève (deutsch von Ploennies), wild erhaben seine Rhapsodie Fire, Famine, and Slaughter, kräftig sein Drama Remorse. Seine kleineren Gedichte hat er in drei Sammlungen (Juvenile Poems — Sibylline Leaves — Miscellaneous Poems) zusammengestellt. Sein Leben und seine litterarische Thätigkeit schilderte Coleridge in dem autobiographischen Buche Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions (1817).[46]) Als einer der Vermittler zwischen deutscher und englischer Litteratur lieferte er eine gute Übersetzung von Schillers Wallenstein.

Weit weniger Originalität als Coleridge zeigt Robert Southey (1774—1843), dem aber glänzende Bemeisterung der Sprache, Produktivität und Bilderreichtum zuerkannt werden muß. Er begann seine Laufbahn mit dem extrem revolutionären Drama Wat Tyler, wandte sich aber dann der Epik zu und erregte zuerst durch seine Heldendichtung Joan of Arc die öffentliche Aufmerksamkeit. Er gab hierauf Thalaba (fragmentarisch übersetzt von Freiligrath), eine mit wilden und wunderlichen Arabesken verzierte arabische Geschichte in unregelmäßigen Rhythmen, dann Madoc, gegründet auf eine walliser Sage, der zufolge im 12. Jahrhundert walliser Abenteurer nach Amerika gelangten, hierauf Kehama, eine hindostanische Erzählung, endlich Roderick, dessen Inhalt der Titelbeisatz The Last of the Goths angiebt. Kleinere, lyrische, epische und satirische Gedichte gelangen ihm mitunter ganz gut. Seine schon früher umgeschlagenen politischen und religiösen Ansichten gestalteten sich nach seiner Ernennung zum Hofpoeten (1813) zu wilder Reaktionssucht. Er sang den Prinz-Regenten an, dichtete Oden auf die Siege der Verbündeten und begeiferte Byron, welcher Southeys albernem Gedicht The Vision of Judgment eines seiner genialsten Werke entgegensetzte. Den Ruhm, welchen Southey seinen trefflichen historischen Arbeiten The History of Brazil (1810) und The Life of Lord Nelson (1813) verdankte, verdunkelte er durch seine höchst befangene History of the War in Spain and Portugal, und seine arge reaktionäre Versumpfung dokumentierte er durch sein hochkirchliches Book of the Church.[47]) Als vierter Chorführer der Seeschule gilt John Wilson (1785—1854), der in seinen kleineren Gedichten reizende, der Natur abgelauschte Situationen malt, während sein Hauptwerk die Palmeninsel (The Isle of Palms), eine poetische Erzählung in vier Gesängen, einen schönen Stoff mit gewinnendster Zartheit behandelt.

Die Palmeninsel erzählt die Geschichte von zwei Liebenden, welche im Indischen Meer Schiffbruch leiden, sich auf eine einsame Insel retten, sieben Jahre dort leben, ein Kind zeugen und endlich, durch ein zufällig landendes Schiff in die Heimat zurückgebracht, hier von der Mutter der jungen Gattin empfangen werden, welche Mutter ihre Tochter die ganze Zeit über mit nie gestilltem Sehnen am Meeresufer erwartet hatte.

Ergreifend ist sein Nachtstück Die Peststadt (The City of the Plague), und mondscheinhaft lieblich sein Feenmärchen Edith and Nora.

Zwei Dichter von großem Ansehen unter ihren Landsleuten, Rogers und Campbell, schrieben zuerst in der didaktischen Weise der älteren Schule, lenkten dann aber allmählich auf die neue Bahn der Romantik ein, besonders der letztere. Samuel Rogers (1763—1855) trat 1792 mit dem an glänzenden und sinnigen Stellen reichen Lehrgedicht Die Freuden der Erinnerung (The Pleasures of Memory) hervor, welches mit größtem Wohlwollen aufgenommen wurde.

> „And thou, melodious Rogers! rise at last,
> Recall the pleasing memory of the past;
> Arise! let blest remembrance still inspire,
> And strike to wonted tones thy hallow'd lyre;
> Restore Apollo to his vacant throne,
> Assert thy country's honour and thine own."

Diese ehrenden Zeilen spendete Byron in seinen English Bards and Scotch Reviewers dem Dichter der Freuden der Erinnerung und setzte in einer Note noch hinzu: „His elegance is really wonderful — there is no such a thing as a vulgar line in his book." [48])

Dann veröffentlichte Rogers nach langjährigem Schweigen The Voyage of Columbus und die von einem elegischen Hauch durchzogene poetische Erzählung Jacqueline (1814). In einem späteren didaktischen Gedicht The Human Life (1819) zeigt sich deutlich der Einfluß, welchen die neue Schule inzwischen auf Rogers gewonnen, während die poetische Reisebeschreibung Italy (1822), womit der Dichter Abschied vom Publikum nahm, noch einmal seine geschmackvolle Landschaftsmalerei und Gruppierung glänzend an den Tag legte.[48]) Thomas Campbell (1777—1844) begründete schon im 20. Lebensjahre seinen Ruf durch das didaktische Gedicht Die Freuden der Hoffnung (The Pleasures of Hope), welches den besten Lehrgedichten der Weltlitteratur beizuzählen ist. Später ging er zur poetischen Erzählung über, welche in der neuesten Periode der englischen Litteratur neben dem Roman die einflußreichste und populärste Form geworden ist, und dichtete O'Connor's Child (deutsch von Wolff), rührend und zärtlich, dann Gertrude of Wyoming, ein amerikanischer Urwaldstoff, anmutig, melancholisch und formschön behandelt, endlich Theodoric, weniger gelungen. Von seinen kleineren Gedichten sind rühmlich zu erwähnen Lochiel and the Wizard (deutsch von Bockelmann), Hohenlinden, The Battle of the Baltic, The Last Man (deutsch von Freiligrath), The Soldier's Dream und Ye Mariners of England (eins der populärsten Gedichte der englischen Litteratur).[49]) Die poetischen Erzählungen von James Montgomery (1771—1854), The Wanderer of Switzerland, The World before the Flood, Greenland, The Pelican Island verraten weit weniger dichterisches Talent als steif kirchlichen Sinn, welcher ihn auch zu einer Bearbeitung der Psalmen trieb, die unter dem Titel Songs of Zion sehr beliebt wurde. Das schöne Gedicht The Common Lot wird, obgleich nur aus wenigen Strophen bestehend, Montgomerys Namen auf die Nachwelt bringen. Sein Bruder James Montgomery spekulierte ohne poetischen Beruf auf das Bedürfnis frommer Leser (The Satan). Die beiden Idylliker James Graham (1765—1814) und Robert Bloomfield (1766—1823) erheben sich nirgends über die Mittelmäßigkeit; ebenso nicht W. Sotheby (Palestina) und Reginald Heber, trotz frommer Salbung. Der

Balladendichter John Leyden (1775—1811) und der Lyriker Henry Kirke White (1785—1806) starben zu früh, um die schönen Hoffnungen, die sie erregt hatten, zu erfüllen. Ebenso John Keats (1796—1821), Verfasser der phantasiereichen, gefühlvollen, von herrlichen Metaphern funkelnden Dichtungen Endymion und Hyperion, denen nur etwas weniger Dunkel und Düsternis zu wünschen wäre, wie hinwieder dem hochverdienten freisinnigen Publizisten und Litterator Leigh Hunt (1784—1859) in seinen Gedichten mehr Wärme und Leidenschaft wohl anstände. Das vollendetste seiner Werke ist die poetische Erzählung The Story of Rimini.[50] Der berühmte dantesche Stoff (Inf. V.) ist hier von Hunt zu einem fein psychologischen, höchst eleganten Gemälde verarbeitet. Hunt stand lange Zeit in freundschaftlichen Beziehungen zu Moore und Byron, und so mag uns sein Name als Übergangspunkt zu diesen beiden Dichtern dienen.

The Giant of the Western Star.
Aus der ersten Ausgabe von Campbells The Pleasures of Hope.

Thomas Moore wurde am 28. Mai 1779 zu Dublin geboren, genoß einer sorgfältigen Erziehung, machte seine Studien an der Universität seiner Vaterstadt, geriet in noch sehr jungem Alter in den Wüstlingskreis des Prinzen von Wales, welches Verhältnis aber zu Moores Glück sich bald wieder löste, erhielt 1803 eine Anstellung in Bermuda, bekleidete aber dieses Amt nur kurze Zeit, kehrte nach größeren Reisen nach England zurück und lebte dann bis zu seinem 1852 erfolgten Tode meist in ländlicher Zurückgezogenheit den Musen.[51]) Moore begann seine dichterische Laufbahn mit einer Bearbeitung der Oden des Anakreon (1800), also mit einer Leistung, die nicht eben Schöpfungskraft und Originalität verhieß, dagegen die wesentlichste Eigenschaft des Dichters, lyrische Frische und Beweglichkeit, charakteristisch ankündigte. In seinem ersten selbständigen Erzeugnis von einiger Bedeutung, in den unter dem Titel Tom Little's Poems im Jahr 1802 erschienenen Gedichten ist Moore noch völlig Anakreontiker und weiß zwar als solcher Phantasie und Witz schimmernd spielen zu lassen, verletzt aber vielfach durch frivole Auffassung der Liebe und ihrer Erscheinungen. Auf einem weit höheren Standpunkt angelangt erschien Moore als Dichter der Irischen Melodien (Irish Melodies), welche, den Text zu den von Stevenson gesammelten Nationalweisen Irlands bildend, von 1807—34 in zehn Abteilungen veröffentlicht

wurden. Man hat diese Lieder wohl mit Recht das schönste Denkmal genannt, welches Moore in der Geschichte der Poesie sich gesetzt. Tief ergriffen von den Leiden der Smaragdinsel, seiner unglücklichen Heimat, glühend begeistert von ihren Naturschönheiten und ihren historischen Erinnerungen, strömte der Dichter seine volle und reiche Seele in diesen herrlichen Gesängen aus, in welchen die Lust und der Schmerz, der Stolz und die Trauer abwechselnd in Formen voll herzergreifender Melodie jubeln und weinen, zürnen und klagen. Eine wahrhaft rührende Anhänglichkeit an das arme grüne Erin heißt ihn der teuren Harfe seiner Heimat, die er aus langem Schlummer geweckt und welche Klang, Licht und Freiheit wieder gelehrt zu haben er sich rühmt und rühmen darf, die zartesten, innigsten Töne der Liebe entlocken:

„Dear Harp of my Country! in darkness I found thee;
  The cold chain of silence had hung o'er thee long,
When proudly, my own Island Harp! I umbound thee,
  And gave all thy chords to light, freedom, and song!
The warm lay of love and the light note of gladness
  Have waken'd thy fondest, thy liveliest thrill;
But, so oft hast thou echoed the deep sigh of sadness,
  That even in thy mirth it will steal from thee still.“ [52])

Wenn dann der Sänger die Saiten des Instrumentes voll und mächtig aufrauschen läßt, sprühen sie sengende Feuerpfeile auf Tyrannen und Verräter oder hauchen, aus Dur in Moll übergehend, gramschwere Klagelaute über die Gräber von Vaterlands- und Freiheitskämpfern hin. Von den übrigen lyrischen Dichtungen Moores sind die Sacred Songs und die National Airs anerkennend zu betonen. Inzwischen hatte der patriotische Zorn, welcher in vielen seiner Lieder flammt, den Dichter auf den Weg unmittelbarer Opposition gegen das herrschende und insbesondere schwer auf sein Heimatland Irland drückende Regierungssystem geführt und ihn vermocht, den scharfen Griffel der Satire zur Hand zu nehmen, um die politische Despotie und soziale Fäulnis des englischen Torysmus mit ätzenden Zügen zu zeichnen. Er gab seine Satiren unter dem Namen Thomas Brown heraus, und die durchschlagendsten sind die Intercepted Letters or the Twopenny Postbag (1810), sowie die höchst ergötzlichen Letters of the Fudge Family in Paris (1818). Moore verwendete indessen nicht seine ganze Zeit auf die Arbeit in der „Essigfabrik der Satire“, sondern machte ein Jahr vor dem Erscheinen des zuletzt angeführten Spottgedichts sein poetisches Hauptwerk bekannt. Es ist dies Lalla Rookh, an Oriental Romance, bestehend aus vier poetischen Erzählungen, um welche sich eine kurze, in Prosa geschriebene Liebesgeschichte als anmutiger Rahmen legt.

Die Tochter des Herrschers von Indien, Aurungzeb, Lalla Rookh (d. i. Tulpenwange), ist mit dem Kronprinzen der Bucharei verlobt. Ein glänzendes Gefolge kommt nach Delhi, um die Braut zu ihrem Verlobten zu geleiten. An den Rastorten unterhält ein junger bucharischer Dichter, Namens Feramorz, die Prinzessin durch den Vortrag dichterischer Sagen, wodurch er ihr Herz gewinnt, während er sich von dem Kämmerling des Harems, Fadladeen, in dessen Person Moore die Kritikaster persifliert, kritisch heruntermachen lassen muß. Am Ende der Reise zeigt sich zu Fadladeens größter Bestürzung, daß Feramorz und der prinzliche Bräutigam ein und dieselbe Person sind, und die Geschichte schließt in Freude und Jubel. Die vier Feramorz in den Mund gelegten Erzählungen sind: 1) Der verschleierte Prophet von Khorassan (The Veiled Prophet of K.), 2) Das Paradies

und die Peri (Paradise and the Peri), 3) Die Feueranbeter (The Fireworshippers), 4) Das Licht des Harems (The Light of the Haram). Die reizendste dieser orientalischen Romanzen ist das Paradies und die Peri, die großartigste die Feueranbeter; über jene hat Moore den süßesten Schmelz seiner unnachahmlichen poetischen Malerei ausgegossen, die oft mit wenigen Pinselstrichen wundersame, durch herrliche Kontraste wirkende Bilder zu schaffen weiß; ich erinnere nur an die schöne Stelle:

„Auf Syrien ruht, dem Rosenland,
Das Abendlicht in sanftem Brand;
Ein riesig Bild von Glanz und Wonne,
Schwebt überm Libanon die Sonne;
Sein Scheitel im kristallnen Saale
Thront, weiß von Schnee, des Winters Port,
Doch rosig schläft im Blumenthale
An seinem Fuß der Sommer fort." (Kurz.)

Diese trägt allen Zauber occidentalischer Romantik mitten in den Orient hinein und zwar ohne die Lokalfarben zu verwischen, deren Treue ein Kenner wie Byron enthusiastisch pries.

Und in noch einer weiteren Beziehung sind die Feueranbeter höchst bedeutend. Es zeigt nämlich diese treffliche Dichtung, daß die englische Romantik einen Verlauf nahm, welcher sie so hoch über die Romantik unserer Schlegel und Fouqué stellt, indem sie, statt wie letztere im Mittelalter befangen zu bleiben, ihre reichen Mittel dazu verwandte, das moderne Freiheitsbewußtsein künstlerisch zur Anschauung zu bringen. Das zweite größere Gedicht Moores, Die Liebschaften der Engel (The Loves of the Angels, 1833), dessen Stoff auf eine Stelle der Genesis (Kap. 6) sich stützt, trägt ebenfalls orientalisches Kolorit, ist aber zu gedehnt und verläuft zu sehr in lyrische Reflexion, um Lalla Rookh nahezukommen. Der Reiz der Schilderung und die Musik des Verses sind indessen auch in diesem Gedichte bewunderungswürdig.[53])

Thomas Moore. Nach dem Gemälde von Th Lawrence.

Moores didaktisch-sentimentaler Roman The Epicurean (1827) ist ein wunderliches Produkt, dessen Totaleindruck ein keineswegs befriedigender genannt werden kann. Auch das Gedicht Alciphron, welches das Thema des Epikuräers in der Form poetischer Episteln variiert, beurkundet durchaus kein Vorschreiten des Dichters, der die Erschöpfung seiner dichterischen Ader fühlen mochte, indem er sich mit Vorliebe der Prosa zuwandte. Die Darlegung der gerechten Klagen Irlands gegen die englische Verwaltung an einen

volkstümlichen Charakter anlehnend, schrieb er den Memoirenroman Memoirs of the Life of Captain Rock (1823) und beschäftigte sich dann immer angelegentlicher mit historischen Studien über Irland, deren Früchte er in seinen Memoirs of Lord Edw. Fitzgerald und in seiner unvollendeten History of Ireland darlegte. Als Biograph leistete Moore durch sein Life of R. B. Sheridan Anerkennungswertes. Sehr zu beklagen ist, daß Moore die Handschrift von Byrons Denkwürdigkeiten, welche ihm sein großer Freund zur Veröffentlichung vermacht hatte, vernichtete, um kleinlichen Rücksichten der Byronschen Familie zu genügen. Die von ihm herausgegebenen Letters and Journals of Lord Byron with Notices of his Life (1830) gewähren für diesen Verlust nur schwachen Ersatz. Bedauerlich für Moores Ruhm ist die Herausgabe seines Buches Travels of an Irish Gentleman in Search of Religion (1833), als dessen mit glänzender Sophistik überfirnißter Kern ein höchst engherziger Katholizismus erscheint. Man sieht, daß Moore im wesentlichen und ganzen in seiner Entwickelung über die Romantik doch nicht hinausgekommen ist. Er bildet den Übergang von Scott zu Byron, dessen durchaus moderner Tendenz die Romantik nur als treugehorsame Magd die Schleppe nachträgt.

George Byron-Gordon wurde am 22. Januar 1788 zu London, anderen (minder glaubwürdigen) Angaben zufolge in Schottland oder in Dover, geboren[54]) und zwar in nicht glücklichen Verhältnissen, da sein Vater, genannt der „tolle Jack", ein sehr liederlicher Geselle war und Weib und Kind in ziemlich beschränkten Umständen zurückließ, als er drei Jahre nach der Geburt des Knaben starb. Die junge Witwe zog sich nach Banff in Schottland zurück und widmete sich ganz der Pflege ihres Sohnes, welcher, schön von Antlitz und Gebärde, das Unglück gehabt hatte, mit einem Klumpfuß auf die Welt gekommen zu sein. Dieses Mißgeschick wurde eine Hauptquelle von Byrons misanthropischer Verstimmung. Auf den mit außerordentlicher Sensibilität ausgestatteten Knaben machten die Spöttereien über seine Lahmheit, welche er fortwährend von seiten seiner Schulkameraden, ja sogar aus dem Munde seiner Mutter hören mußte, einen sehr nachhaltigen Eindruck und hetzten ihn frühzeitig in jene Verbitterung hinein, welche ihn später einmal ausrufen ließ: „Wie zum Teufel hat man eine Welt wie die unsrige machen können! In welcher Absicht, zu welchem Zwecke Stutzer schaffen können und Könige und Magister und Weiber von einem gewissen Alter und eine Menge Männer von jedem Alter und gar vollends mich! Wozu denn?" Es dürfte vielleicht nicht zu gewagt sein, anzunehmen, daß schon in der Seele des Knaben, wenn derselbe in kindischem Unmut die Lehren des Katechismus von einer allgütigen Vorsehung mit der körperlichen Beschaffenheit verglich, welche ihm zu verleihen dieser allliebenden Vorsehung beliebt hatte, der Keim jener düstern, wühlenden Skepsis entstanden sei, welche alle Werke Byrons dämonisch durchwaltet.

Die Gebirgsluft der schottischen Hochlande, wohin die Mutter den achtjährigen Knaben gebracht hatte, kräftigte indessen seinen schwächlichen Körper so sehr, daß er in allen Spielen seinen Altersgenossen bald an Gewandtheit, Ausdauer und Kühnheit voranstand, wie er später in seinen Jünglingsjahren in allen Leibesübungen, im Schwimmen, Reiten, Fechten, Schießen die Palme errang. Auch auf seinen Geist übte der Aufenthalt inmitten der Natur- und Sagenwunder Hochschottlands zweifelsohne bedeutenden Einfluß. Durch den 1798 erfolgten Tod seines wunderlichen Großoheims Lord William wurde dem jungen Byron die Lordschaft und Peerswürde zu teil, und seine

Mutter ging jetzt mit ihm nach England, damit er auf der berühmten Schule zu Harrow seine wissenschaftliche Vorbildung erhielte. Sechs Jahre verbrachte er in dieser Anstalt, und während eines Ferienaufenthaltes bei seiner Mutter in Nottingham lernte er 1804 Miß Mary Chaworth kennen, die sein Herz mit einer glühenden Leidenschaft erfüllte. Miß Chaworth achtete indessen der Huldigungen des lahmen „Jungen" nicht sehr und heiratete bald darauf einen ganz unbedeutenden Menschen, was den stolzen Byron furchtbar kränkte. Wie tief und echt das Gefühl des Jünglings gewesen sei, bezeugt das schöne, im Jahre 1816 geschriebene Gedicht Der Traum (The Dream), welches diese Jugendliebe schildert und von schwermutvoller Innigkeit durchzittert ist.

Daß aber Byrons Anlage zur Welt- und Menschenverachtung durch diese trübe Erfahrung nicht vermindert werden konnte, liegt auf der Hand. Ebensowenig seine Eitelkeit, welche, als die hervorstechendste seiner Schwächen, mitunter ins Weite und Weiteste ging. (Als ein ergötzliches Beispiel davon kann das folgende betrachtet werden. Byron kam nach Rom, um sich von Thorwaldsen modellieren zu lassen. Die von dem großen Künstler gefertigte Büste des Dichters wurde von allen außerordentlich ähnlich gefunden, nur von Byron selbst nicht, welcher ärgerlich ausrief: „Nein, das gleicht mir gar nicht; ich sehe viel unglücklicher aus!") Einige seiner poetischen Versuche fallen in die Zeit seines Aufenthalts in Harrow, welches er 1805 verließ, um auf der Universität Cambridge seine Studien zu vollenden. Er gefiel sich hier in einem studentisch tollen Treiben, so daß ihn die gelehrten Perücken sehr gerne scheiden sahen, als er die Universität verließ, bevor er das 19. Jahr erreicht hatte. Auf Andringen seiner Freunde debütierte Byron 1807 zum erstenmal öffentlich als Dichter, indem er eine kleine Gedichtesammlung herausgab, betitelt Stunden der Muße (Hours of Idleness). Es waren anspruchslose Erstlinge, die vom Publikum ziemlich günstig aufgenommen wurden, allein „die Kritiker des Edinburgh-Review sahen sich gerade nach einem litterarischen Opfer um", und so erschien in dieser Zeitschrift eine höchst unbillige, im verächtlichsten Ton gehaltene Verurteilung dieser Gedichtesammlung. Man muß indessen dieses kritische Verfahren preisen; denn unstreitig hat es viel dazu beigetragen, den Lord in die ihm eigentliche Dichterbahn zu treiben. Daß sie einen schlummernden Löwen geweckt, sollten die Edinburger Kritiker bald zu ihrem eigenen Schaden erfahren; denn nachdem Byron von 1808 an auf seinem alten gotischen Familiensitz Newstead-Abbey eine Weile lang mit lustigen Gesellen ein genial ungebundenes Poeten- und Zecherleben geführt hatte, schleuderte er im März 1808 gegen jene, wie gegen die litterarische Unzulänglichkeit der Zeit überhaupt, seine vernichtende Satire English Bards and Scotch Reviewers.

Autograph Byrons.

Nachdem der Dichter seinen Sitz im Hause der Lords eingenommen, brach er, Englands überdrüssig, im Sommer 1809 mit seinem Freunde Hobhouse auf, um den Orient zu bereisen. Die Fahrt ging über Portugal und Spanien zunächst nach Albanien, wo Byron den berüchtigten Despoten und Kraftmenschen Ali Pascha kennen lernte und wo er den ersten Gesang des Childe Harold zu dichten begann. Nachdem er in den beiden folgenden Jahren die Türkei und Griechenland bereist hatte und, mit Leander wetteifernd, von Sestos nach Abydos über den Hellespont geschwommen war, kehrte er im Juli 1811 nach England zurück, wo ihm kurz darauf der Tod die Mutter

entriß. Am 27. Februar hielt er seine mit Beifall aufgenommene Jungfernrede im Oberhaus und zwei Tage nachher erschienen die beiden ersten Gesänge von Childe Harold's Pilgrimage. Der Eindruck, den dieses Werk, dessen erste Auflage binnen einer Woche sich vergriff, in ganz England hervorbrachte, war ein außerordentlicher. Es riß selbst Feinde und Neider und Kritikaster zu ungeheuchelter Bewunderung hin und stellte seinen Verfasser in die erste Reihe litterarischer Größen. Und nun zeigte es sich auch, daß trotz der Kruste herber Misanthropie, welche sich scheinbar so eng um Byrons Herz gelegt hatte, Wohlwollen und Beifall der Menschen, wo sie ihm entgegenkamen, von bedeutendster Wirkung auf ihn waren. Denn der Erfolg seines Harold machte seine Dichterader erst recht flüssig, und rasch folgte jetzt eine Reihe glänzender Werke. Nachdem er im März 1813 die Satire The Waltz anonym hatte ausgehen lassen, veröffentlichte er im Mai The Giaour, eine Frucht seiner Reisen in der Levante, womit er das Feld der poetischen Erzählung betrat, eine Kunstgattung, welche in ihm ihren größten Meister anerkennt. Das Entzücken, womit das Publikum diese von Leidenschaft glühende, in aller Farbenpracht dichterischer Malerei funkelnde Liebes- und Rachegeschichte aufnahm, wurde noch erhöht durch die im Dezember des nämlichen Jahres bekannt gemachten poetischen Erzählungen The Bride of Abydos und The Corsair, welche die Vorzüge des Giaurs mit strengerer Einheit des Plans, größerer Klarheit im Gange der Fabel und sorgsamerem Bau des Verses verbinden. Im folgenden Jahre feierte Byron Napoleons Sturz durch seine Ode to Napoleon, keineswegs vom britischen Standpunkt aus, sondern aus dem Gesichtspunkte der Freiheit. Das Gedicht gehört indessen zu seinen schwächsten und streift vielfach an den Bänkelsängerton. Im August 1814 erschien Lara, die Fortsetzung und der Schluß des Korsaren, düster und geheimnisvoll, aber ergreifend und formstraff, und bevor das Jahr zu Ende ging, wurden die Hebräischen Melodien (Hebrew Melodies) geschrieben. Sie sind uralten, israelitischen Weisen angepaßt, berühren in elegischer Schilderung einzelne Ereignisse der jüdischen Geschichte oder drücken in unbeschreiblich innigen Herzenslauten die Trauer eines unglücklichen Volkes über seine Vergangenheit und Gegenwart aus.

Zu Anfang des Jahres 1815 that Byron den unglückseligen Schritt, sich zu verheiraten, er, der überhaupt weder für die Ehe paßte, noch leicht eine Frau finden konnte, die ihn zu verstehen und zu beglücken im stande war. Daß Anna Isabella Milbanke-Noel, mit welcher er sich am 2. Januar 1815 vermählte, diese Frau nicht war, ist sicher. Auch äußerlich widrige Verhältnisse, die aus der Zerrüttung von des Dichters Vermögen herrührten, störten seine Ehe, nicht aber Byrons Schaffenslust, welche gerade in dieser Zeit die Belagerung von Korinth (The Siege of Corinth) und Parisina schuf. Seine Frau verließ ihn, nachdem sie ihm eine Tochter geboren hatte, im Jahre 1816 scheinbar im besten Vernehmen, kehrte aber nie mehr zu ihm zurück, worauf die Scheidung eingeleitet und vollzogen wurde. Wer von beiden Gatten die größere Schuld dieser Katastrophe trägt, ist nicht recht klar geworden. Byron gesteht seine Verschuldungen in dem rührenden Gedichte „Fare thee well, and if for ever"! welches er der verlorenen Gattin nachrief, offen zu, gab aber dadurch der ganzen Meute der Scheinmoralisten und Prüderiestolzen, von welchen England bekanntlich wimmelt, nur noch mehr Anlaß, wütend über ihn herzufallen. Von jetzt an war er ein Gegenstand unablässiger und rücksichtslosester Angriffe von seiten aller Bekenner des „Cant", der bekannten Mischung von Ziererei, Prüderie, Orthodoxie und Schein-

heiligkeit, deren Anhängerzahl in England Legion ist. Er fühlte, wie Moore sagt, die Unmöglichkeit, den Haß und die Verfolgungen zu hemmen, welche von überall her gegen ihn aufgeregt wurden. Deshalb verkaufte er Newstead-Abbey und verließ am 25. April 1816 England, um es nie wieder zu sehen. Auf der Fahrt rheinaufwärts begann er den dritten Gesang des Childe Harold, ging dann an den Genfersee und verlebte an dessen Ufern in der Villa Diodati mit seinem neugewonnenen Freund und Mitstrebenden Shelley den Sommer unter Bergstreifereien und eifriger Dichterarbeit. Hier entstand das furchtbare Nachtstück Darkness und die kühne Rhapsodie Prometheus, hier wurde die poetische Erzählung The Prisoner of Chillon gedichtet und durch die wunderschöne Hymne auf die Freiheit (Eternal spirit of the chainless mind!) eingeleitet; hier wurde Manfred begonnen, jenes in den tiefsten Rätseln des Menschendaseins wühlende Drama, in welchem Byron in seiner Weise die Faustsage variierte. Im Herbste nach Italien gegangen, wählte er vorerst Venedig zu seinem Standquartier und verbrachte den Winter daselbst unter bunten Liebesabenteuern. Im Frühjahr 1817 machte er einen Ausflug nach Ferrara, wo er die glutvolle Klage Tassos (The Lament of Tasso) schrieb, und nach Rom, welches er bald darauf als The Niobe of Nations so prachtvoll feierte und betrauerte. Nach Venedig zurückgekehrt, stürzte er sich in den Strudel des üppigsten Lebensgenusses, umgab sich mit einem Harem und schien Leben und Genie in unbändigen Orgien austoben zu wollen. Aber immer wieder raffte sich inmitten trotzig-toller Ausschweifungen sein Genius zu wundervollen Schöpfungen auf. Der vierte (Schluß-) Gesang des Childe Harold wurde begonnen und vollendet.

Schloß Chillon.

Der in Spenserstanzen geschriebene Childe Harold ist die originellste, in sich abgeschlossenste Dichtung Byrons. „Die Sympathie mit der Natur, in den Phänomen ihrer Fruchtbarkeit und ihrer Schönheit; die Sympathie mit den unterdrückten, um ihre Freiheit kämpfenden

Völkern," sagt ein ungenannter Beurteiler (Blätter zur K. der Litt. des Ausl. 1837, S. 27), „Begeisterung für das Genie, die Tugend, die Liebe und eine erhabene Melancholie, die sich an den Bildern und Scenen der Trauer und Verwüstung mit geheimer Lust weidet, das sind die Hauptzüge dieses Gedichtes; aber der Reichtum der Bilder, der Gedanken, der Scenen ist unermeßlich und die Sprache so edel, so körnig, so treffend, so abwechselnd mit schmelzender Zartheit und donnernder Kraft, daß sich diesem Produkt echter Inspiration nichts Verwandtes an die Seite setzen läßt. Es ist ein unerklärlicher poetischer Zauber darin; das Ganze ist von einer wunderbaren Atmosphäre umgeben, welche alles mit dem Hauche der Schönheit überweht." Als besonders glänzende Stellen hebe ich hervor die Schilderung des Mädchens von Saragossa (I. 51—55), das Stiergefecht (I. 71—80), die Schilderung Albaniens und Ali Paschas (II. 42—73), das Lied vom Drachenfels (III.), die Stanzen über Rousseau und Voltaire und die Beschreibung des Genfersees (III.), die Betrachtungen über Venedig (IV. 1—18), über die Dichter Italiens (IV. 30—42), über Rom (IV. 78—175), endlich die Apostrophe an das Meer (IV. 179—183). Der Childe Harold läßt sich nicht in eine der herkömmlichen Gattungen der Poesie einregistrieren. Es ist ein poetisches Wanderbuch, dessen Held der Dichter selbst. Wenn es nun feststeht, daß sämtliche Helden Byrons im Grunde immer nur er selbst sind und daß dieses beständige Wiederkehren der eigenen Subjektivität seiner Charakterzeichnung, wenigstens seinen männlichen Charakteren, etwas nachteilig Monotones verleiht, so ist auf der andern Seite unbestreitbar, daß gerade das Vorwalten der drangvollen Individualität Byrons in seinen Werken diesen einen so eigentümlichen Zauber verleiht und daß namentlich die unwiderstehliche Wirkung des Childe Harold hierauf beruht. Je mehr der Dichter die dünne Maske seines Helden fallen, je offener er hinter derselben die eigenen Züge schauen läßt, desto gewaltiger wird sein Lied, dessen tragischen Grundton er anschlägt, dessen Unsterblichkeit er prophezeit in den herrlichen Strophen:

„Und höret ihr mich meine Stimm' erheben,
Ist's nicht, daß ich mich krümm' in meinen Wehn;
Er spreche, der mich bleich, der mich erbeben
In meiner Seele Krämpfen hat gesehn.
Doch dieses Blatt hier soll als Denkmal stehn!
Mein Wort wird nicht in Luft verwehn, wenn lang
Ich Staub auch bin, und in Erfüllung gehn
Vollauf wird mein weissagender Gesang
Und türmen bergehoch sich meines Fluches Zwang!

Der Fluch, er sei — Vergebung! Höre mich,
O Mutter Erd', ihr himmlischen Gewalten!
Kämpft' ich mit meinem Schicksal nicht? Hab' ich,
Was sich verzeiht, nicht duldend ausgehalten?
War nicht mein Geist glutkrank, mein Herz gespalten,
Zerstört Hoffnung und Ruf, mein tiefstes Leben?
Und trotzt' ich der Verzweiflung finsterm Walten,
War's, weil, von anderm Stoff als viele eben,
Im Seelenmoder ich, wie sie, nicht mochte weben.

Und doch hab' ich gelebt und nicht vergebens!
Mag auch die Glut aus Geist und Adern schwinden,
Zerbrech' in Qual die Form auch meines Lebens —
Etwas in mir trotzt selbst der Zeit, den Winden,
Und hält noch meinen Atem im Verscheiden!
Etwas, das irdisch nicht, das sie nicht ahnen,

Wird, gleich dem Nachhall längst verklungner Saiten
Den Geist besänft'gend einen Weg sich bahnen
Und spät an Lieb' und Reu' versteinte Herzen mahnen."

In derselben Zeit hat Byron die komische Erzählung Beppo, diese von reizendstem Humor überquellende Frivolität, gedichtet, die erhabene, Freiheitsblitze sprühende Ode to Venice gesungen und im Mazeppa einen ernsten Stoff mit allen Reizen epischer Malerei ausgestattet. Auch das unvergleichliche moderne Epos Don Juan ward jetzt angefangen, von welchem Goethe bekanntlich sagte, es sei „ein grenzenlos geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich in die Tiefen süßester Neigung sich versenkend". Den Inhalt bilden die Abenteuer des Helden in Spanien, Griechenland, Konstantinopel, Rußland und England. Dem Plan des Dichters zufolge sollte Don Juan in der französischen Revolution umkommen, woraus die Idee einer schließlichen Sühne hervorleuchtet.

Obgleich nur bis zum sechzehnten Gesang gediehen und demnach Fragment geblieben, ist der in achtzeiligen Stanzen gedichtete Don Juan das umfassendste Werk Byrons, wie sein reifstes. Mit spielender Schöpferkraft beherrscht er den gewaltigen Stoff, mit souveräner Meisterschaft gebietet er bei Behandlung desselben allen Dämonen seiner Poesie. Schmiegsam und biegsam und graziös wie ein gezähmter Tiger führt die Sprache alle, auch die bizarrsten Wendungen aus, welche des Dichters Wink ihr vorzeichnet. Alle Leidenschaften, die edelsten und die schlimmsten, entringen sich abwechselnd das Scepter. Witz, Spott, Hohn, herbster Sarkasmus, schneidende Satire, jauchzende Blasphemie, Wollust und Grausamkeit, bitterste Welt- und Menschenverachtung wirbeln in bacchantischem Tanze dahin; aber wenn sich der mänadenhafte Reigen auf kurze Augenblicke öffnet, sieht man die Liebe, in der Gestalt des Griechenmädchens Haidee verkörpert, in einsamer Felsengrotte träumen und lächeln und küssen. In reichster Entfaltung seiner Phantasie zeigte der Dichter, daß er überall heimisch ist, auf den höchsten Höhen wie in den tiefsten Abgründen des Daseins, im Süden und Norden, im Westen und Osten, in den heimlichsten Verstecken des Menschenherzens, wie in den lokalsten Beziehungen fremder Sitten und in den Lehren alter und neuer Geschichte. Dadurch erhält das Werk jene Universalität, jene kosmopolitische Färbung, welche einem wahrhaft modernen Gedicht unerläßlich sind. Rechnet man hinzu, daß Byrons poetischer Stil im Don Juan eine Vollendung erreicht, welche Börne entzückt ausrufen ließ: „Wie mild und stark zugleich, er donnert auf der Flöte!" Rechnet man hinzu, daß der Dichter hier gleich groß im Erhabenen wie im Komischen ist, rechnet man endlich hinzu, daß ihm — was sich die, welche in Byron bloß einen Lyriker sehen wollen, merken mögen — am rechten Ort die seltenste epische Kraft und Plastik zu Gebote steht, — man denke nur an die Beschreibung des Seesturms im zweiten und an die mit furchtbarer Energie geschilderte Erstürmung von Ismael im achten Gesang — so wird man im Don Juan ebenso sehr die Krone von Byrons Schöpfungen als ein wirklich modernes Epos anerkennen. Allein, wie ob allen Werken des großen Dichters, liegt auch ob diesem ein düsterer, gewitterschwüler Himmel, welcher kein befriedigtes Aufatmen gestattet und dessen Druck jene trostlose Stimmung erzeugt, die man mit den viel mißbrauchten Worten Zerrissenheit und Weltschmerz bezeichnet. Grelle Blitze der Verzweiflung durchzucken das Dunkel, und wie boshaft lachender Donner erschallt in unendlicher Variation das mephistophelische Thema: „Alles, was entsteht, ist nur wert, daß es zu Grunde geht!"

Und aber gerade das macht Byron so groß, gerade das macht ihn zum wahrsten Dichter seiner Zeit, daß seine Werke poetische Verkörperungen dessen sind, was uns alle quält und peinigt, daß er fühlte und veranschaulichte, wie das Schiff der Geschichte auf den Sandbänken der Negation festsitzt, wie der Bruch mit der Vergangenheit in

der Idee vollständig geschehen ist, ohne thatsächlich vollbracht zu sein, wie uns darum die Gegenwart nur zur Skepsis anregt und wir der dunkeln Zukunft ratlos gegenüber stehen.

Der Lord war inzwischen seinem venetianischen Schwelgerleben entrissen worden durch eine edlere und innigere Neigung, welche ihm die als Sechzehnjährige an einen Greis verheiratete Gräfin Theresa Guiccioli, geb. Gamba, eingeflößt hatte. Er folgte ihr im Januar 1820 nach Ravenna und verlebte hier, nach ihrer Trennung von ihrem Gatten, an ihrer Seite ein glückliches, nur durch Kränklichkeit gestörtes Jahr. Auf den Wunsch seiner Geliebten dichtete er als Seitenstück zu Tassos Klage The Prophecy of Dante in Terzinen, und bald darauf beendigte er sein Trauerspiel Marino Falieri, dessen Stoff der venetianischen Geschichte entnommen, dessen Ausführung aber undramatisch und ziemlich trocken rhetorisch ist. Doch ist die Figur der Angiolina vortrefflich, und der Fluch, welchen der Doge vor seiner Hinrichtung auf Venedig legt, schwillt von echt byronschem Pathos. Im Jahre 1821 ward Byrons bekannter Federkrieg mit Bowles über Pope ausgefochten. Die litterarische Kritik war eben nicht Byrons Stärke. Er ließ sich sogar, wahrscheinlich nur aus Originalitätssucht, die Lächerlichkeit entwischen, Pope über Shakspeare zu stellen. Zunächst war die Tragödie Sardanapalus gedichtet, welche schöne Dichtung der Verfasser „dem berühmten Goethe widmete, als eine von einem litterarischen Vasallen seinem Lehensherrn dargebrachte Gabe“. Die herrliche Gestalt der Jonierin Myrrha, welche offenbar der Mittelpunkt des ganzen Gedichtes ist, veranlaßt mich, über einen dem großen Dichter oft gemachten Vorwurf ein Wort zu sagen. Sonderbarerweise hat man nämlich Byron, in dessen Werke die Liebe, durch Thränen lächelnd, stets hinter dem Haß und Zorn hervorlauscht, den Vorwurf gemacht, er sei liebeleer. Schon die vielen glänzenden und ergreifenden Stellen, in welchen er sich über die Liebe ausspricht, hätten diesen Vorwurf als abgeschmackt erscheinen lassen müssen, um so mehr, da Byron vermöge seiner ganzen Organisation nicht ein Atom von Heuchelei in sich hatte. Von den Äußerungen, welche ich im Auge habe, sind die zwei bekanntesten folgende:

(Aus: Der Giaur.)

„Ja, Lieb' ist Licht, vom Himmel stammend,
Aus jenem ew'gen Feuer flammend,
Das Gott uns gab, um niedre Lust
Zu heben über Erdendust.
Die Andacht hebt zu Gott uns wieder,
Die Liebe senkt den Himmel nieder,
Abglanz der Gottheit, uns vom Fröhnen
Schmutziger Selbstsucht zu entwöhnen,
Ein Strahl vom Urquell aller Sonnen,
Ein Glorienschein um Erdenwonnen.“
(Gildemeister.)

(Aus: Die Insel.)

„Mit allem, was uns von dem seligen Droben
Hienieden wird bekannt, ist sie verwoben!
Das and're, beff're Ich ist sie, der Lust
Und Schmerz mehr als des eignen fühlt, die Brust.
Sie ist der Zug, der die geschied'nen Flammen
Zu einer Lohe mächtig zwingt zusammen;
Das Leichenfeuer, drin mit heitern Mienen
Dem Tod sich Herzen weihen wie Braminen.“ (Pfizer.)

Neben diesen berühmten Stellen mache ich noch auf folgende aufmerksam: „Thou too art gone, thou loved and lovely one“ etc. (Childe Harold II. 95—96). „My daughter,

Lord Byron.

Nach dem Gemälde von Th. Phillips.

with thy name this song begun" etc. (Ch. H. III, 115—118). „Oh love, no habitant of earth thou art" etc. (Ch. H. IV. 121). „I have a passion for the name of Mary," etc. (Don Juan V. 4); endlich auf das schöne Lied an Augusta: „Though the day of my destiny".

Wer aber auch borniert oder böswillig genug wäre, die einzelnen Schreie von Liebesleid und Liebeslust, welche Byron ausgestoßen, für unwahr zu halten, den müßte doch der Charakter der Myrrha eines Bessern belehren; denn die Liebe selbst in ihrer ganzen Zartheit, Hoheit und Glut hätte diesen Charakter nicht edler und schöner ersinnen und darstellen können. Byrons Frauencharaktere, seine Leila, Zuleika, Medora, Gulnare, Parisina, Angiolina, Adah, Myrrha, Neuha, Heidee, Marina, sind überhaupt Triumphe weiblicher Schönheit und Treue. Das Jahr 1821 brachte außer dem Sardanapal noch das Trauerspiel The Two Foscari, eine venetianische Staatsaktion, welche das finstere Walten der Regierung jener tyrannischen Republik veranschaulicht; dann das tiefsinnige Mysterium Cain, dem gleichsam als Epilog das Mysterium Heaven and Earth folgte, in welchem Byron den nämlichen Stoff behandelte, welchen Moore in seinen Liebschaften der Engel behandelt hatte. Kain liefert, wie der Sardanapal, einen neuen eindringlichen Beweis von Byrons poetischer Macht und Kraft. Der Dichter läßt das Licht seines Geistes auf zwei in Mythe und Geschichte gleich verrufene Persönlichkeiten fallen, und siehe da, beide erscheinen nicht nur in anderer Beleuchtung, sondern als wesentlich andere. Im „Kain" hat des Dichters Genius seinen höchsten Flug genommen und jene Sphäre der Erhabenheit erreicht, zu welcher eben nur die höchste Schwungkraft menschlicher Phantasie emporträgt. Der 2. Akt des Mysteriums, Kains Gang mit Lucifer durch den Weltenraum und die Wanderung im Hades enthaltend, ist eine Schöpfung, mit welcher sich an Großartigkeit in Anschauung und Stil nichts messen kann als einiges im Prometheus des Äschylos, im Buche Hiob, im Heldenbuch des Firdusi, in den Nibelungen, im Inferno Dantes, im Verlorenen Paradies Miltons und in Goethes Faust.

In Ravenna dichtete Byron auch noch die glänzende Satire, Vision des Gerichts (Vision of Judgment), angeeifert durch das oben berührte absurde Machwerk Southeys.

Der zionswächterliche Hofpoet Southey hatte in der Vorrede seiner „Vision des Gerichts" Byron und dessen Freunde aufs heftigste angegriffen, und nachdem er von Männern gesprochen „mit krankem Herzen und verdorbener Phantasie, welche sich gegen die heiligsten Ordnungen der menschlichen Gesellschaft" (wozu natürlich auch die Besoldungen der Hofpoeten gehören) empören und „einen Haß auf die geoffenbarte Religion werfen", beigefügt: „The school which they have set up may properly be called the satanic school: for though their productions breathe the spirit of Belial in their lascivious parts and the spirit of Moloch in those loathsome images of atrocities and horrors which they delight to represent, they are more especially characterised by a satanic spirit of pride and audacious impiety." So kraß albern und fanatisch beurteilte und beurteilt man vielfach noch jetzt Byron in seinem Vaterlande. Übrigens scheint mir, natürlich nicht in Southeys Sinne, das Gemälde, welches der Lord in seiner Vision des Gerichts von der Erscheinung Satans entwirft, in mancher Beziehung ein wohlgetroffenes Abbild der byronschen Muse zu sein:

„But bringing up the rear of this bright host
A spirit of a different aspect waved
His wings, like thunder-clouds above some coast
Whose barren beach with frequent wrecks is paved;

> His brow was like the deep when tempest-toss'd:
> Fierce and unfathomable thoughts engraved
> Eternal wrath on his immortal face,
> And where he gazed a gloom pervaded space."

Da er, der persönlichen und der Völkerfreiheit nicht nur in Versen hold, an den Plänen und Verhandlungen der Carbonari teilgenommen und infolge der zur Unterdrückung der italienischen Revolution getroffenen Maßregeln mit seiner Geliebten und dem ihm befreundeten Vater und Bruder derselben, den Grafen Gamba, Ravenna hatte verlassen müssen, so war er nach Pisa gegangen, wo er den Schmerz erlebte, seinen Freund Shelley durch plötzlichen Tod zu verlieren.

In den September 1821 fiel auch die Entstehung des politisch-satirischen Gedichtes The Irish Avatar, welches zu schreiben der Dichterlord veranlaßt wurde durch den Besuch, den der ehr- und schamlose, ruchlose und verworfene König Georg IV. dem unglücklichen Irland abstattete. Es ist meines Erachtens niemals ein besseres politisches Gedicht geschrieben worden als dieses. Den Lieblingsminister Georgs IV., den kaltbrutalen Rückwärtser Castlereagh, welcher so viel Unheil über England brachte und über Europa bringen half, verfolgte Byrons unerbittlicher Haß bis ins Grab hinein.[55])

Während des Jahres 1822 wurde in Pisa das unbedeutende Trauerspiel Werner und das seltsame dramatische Fragment The Deformed Transformed geschrieben. Im September 1822 von Pisa nach Genua übergesiedelt, bezeichnete er seinen dortigen Aufenthalt durch Schreibung des politischen Strafgedichts The Age of Bronze und der seinen besten Leistungen dieser Gattung gleichkommenden poetischen Erzählung The Island, welche unsern Blicken die paradiesische Welt der Südseeinseln öffnet. Und nun beschloß er, tief ergriffen von den Vorgängen in Griechenland, wo ein von der europäischen Diplomatie verratenes Volk mit dem eigenen Arm das türkische Joch zu zerbrechen unternommen hatte, das, was er in tausend glühenden Zeilen besungen, mit dem Schwerte in der Hand erfechten zu helfen und Gut und Blut und Leben der Sache der Neuhellenen zu weihen. Er raffte zusammen, was er an Gold besaß, segelte am 14. Juli 1823 mit einigen treuen Freunden nach Griechenland ab und gelangte am 5. Januar 1824 nach Missolonghi, wo er freudig und feierlich empfangen wurde. Auf eigene Kosten errichtete er eine Brigade von Sulioten und erhielt das Kommando der zum Angriff auf Lepanto bestimmten Truppen. Die Verzögerung dieser Expedition versetzte den thatendurstigen Lord in fieberische Aufregung, welche eine Erkältung rasch zur tödlichen Krankheit steigerte. Das am 22. Januar gedichtete ahnungsvolle Lied „'Tis time this heart should be unmoved" sollte sein Schwanengesang werden. Der Gefahr bewußt und männlich gefaßt ging er dem Tode entgegen, der ihn am 19. April 1824 im sechsunddreißigsten Jahre mitten in der Vollkraft seines Geistes hinwegnahm. Seine Leiche wurde nach England gebracht, allein die englische Heuchelei und Zionswächterei haben ihm ein Grab in der Westminsterabtei schnöde verweigert. Byrons Staub ruht in der Kirche des Dorfes Hucknell.

Der innerste Kern von Byrons Poesie ist die Verzweiflung, die Verzweiflung an der Welt, an den Menschen, an sich selbst. Er stand zu einer Zeit auf, wo der Glaube an die alten Lebensmächte der Gesellschaft vernichtet und ein neuer noch nicht gefunden war. Die aufklärerische Philosophie des 18. Jahrhunderts, von England ausgegangen, durch die Franzosen popularisiert und propagiert, in Deutschland durch Kant mit der höchsten Würde wissenschaftlicher Freiheit bekleidet, hatte eine ungeheure Leere in den Gemütern erzeugt, die

erst dann recht fühlbar wurde, als die That dieser Philosophie, die französische Revolution, gescheitert war und die große Enttäuschung zunächst eine entsprechende Erschlaffung mit sich brachte. Das Motiv der Nationalität, welches zunächst auf restaurativem Wege die Völker aus der Nebelhaftigkeit eines idealen Weltbürgertums zu sich selbst zurück und dann auf die Bahn weiterer Entwickelungen führte, erwies sich vorerst noch zu dunkel, zu unsicher und zu vielfach irregeleitet, um genialen Menschen einen neuen Inhalt des Denkens und Strebens zu bieten, und von den plumpen Bemühungen des religiösen und politischen Obskurantismus, die Nationen Europas ins Mittelalter zurückzuscheuchen, mußten sie sich geradezu angewidert fühlen. Hiezu kam noch Byrons Stellung als Engländer und Lord: er konnte weder seines nationalen Naturells sich entäußern, noch vermochte er in demselben aufzugehen, und obzwar Aristokrat von Geburt und durch persönliche Neigungen, fühlte er doch jeden Tropfen seines Blutes empörerisch wallen, wenn er mitansehen mußte, wie die Politik Castlereaghs England den freiheitsfeindlichen Grundsätzen der heiligen Allianz dienstbar zu machen suchte. So, bei großem Wollen kein deutliches Ziel vor Augen, in seinen idealen Ansprüchen an das Leben früh gestört und getäuscht, auf die Grenzscheide einer untergehenden und einer erst im Keimen begriffenen Gesellschaft gestellt, so wurde er aus einem Zweifel rastlos in den andern gehetzt, um zuletzt an jedem und allem zu verzweifeln. Wie dem Hamlet erschien auch ihm die Welt als ein verwilderter Garten voll verworfenen Unkrauts, und wie jenem selbstquälerischen Grübler kam ihm alles Menschentreiben ekel, schal und unersprießlich vor. Die wertherische Reizbarkeit, der faustische Sturm und Drang verschwammen in grenzenlosem Überdruß, der in Selbstmord hätte auslaufen müssen, wenn nicht eine rastlose Schöpfungslust der entnervenden Langeweile das Gleichgewicht gehalten hätte. Dieser Langeweile zu entgehen, schleuderte der Lord seine Dichtungen auf das Papier. Aber wie sein Leiden war auch sein Dichten wahr. Er trug wirklich voll und ganz jenen titanischen Weltschmerz in sich, mit dessen verbrauchten Lappen nachher so viele Byronsaffen sich herausgeputzt haben. Er sprach die Pein seiner Zeit aus, wie sein Manfred das Geheimnis seiner Seelenqualen den Gletscherwinden preisgab, und der Verzweiflungsschrei, welchen dieser sein Held gen Himmel warf, er kam aus der innersten Herzfalte des Dichters:

„. . . . . . Von Jugend auf
Ging meine Seele nicht mit Menschenseelen,
Noch sah ich auf die Welt mit Menschenaugen;
Der Ehrsucht Durst in ihnen war nicht mein,
Der Endzweck ihres Lebens war nicht mein;
Mich machten Freude, Leid und Trieb und Kraft
Zum Fremdling.“ [56])

Ich gestatte mir das zusammenfassende Urteil über Byron in meiner „Geschichte der englischen Litteratur“ (3. Aufl. S. 211) anzufügen.

Angenommen, der herdersche Grundsatz, Poesie könne nur durch Poesie kritisiert werden, sei ein richtiger, so besitzen wir eine hübsche Anzahl poetischer Kritiken über Byron und seine dichterische Thätigkeit, und es ist nicht uninteressant, zu beobachten, von welchen Gesichtspunkten die verschiedenen Nationen angehörigen poetischen Kritiker ihre Aufgabe gefaßt. Die Engländer gehen vom moralischen Standpunkt aus, der Franzose vom christlich-religiösen, und nur die Deutschen vom künstlerisch-freien. Z. B.:

„Thy heart methinks
Was generous, noble — noble in its scorn
Of all things low or little: nothing there
Sordid or servile.“ (Rogers.)

„If earthlier passion, snake-like, crept within,
If stung suspicion nursed ungenial sin,
If his soul shrunk within one sickly dream
Till self became his idol as his theme:
Yet while we blame, his mournful image chides.“ etc. (Bulwer.)

„Toi, dont le monde encore ignore le vrai nom,
Esprit mystérieux, mortel, ange ou démon . . .
Jette un cri vers le ciel, ô chantre des enfers!
Le ciel même aux damnés enivra tes concerts . . .
Ah, si jamais ton luth, amolli par tes pleurs,
Soupirait sous tes doigts l'hymne de tes douleurs,
Ou si du sein profond des ombres éternelles,
Comme un ange tombé tu secouais tes ailes,
Et prenant vers le jour un lumineux essor,
Parmi les chœurs sacrés tu t'asseyais encore . . .
Roi de chants immortels, reconnais-toi toi-même,
Laisse aux fils de la nuit le doute et le blasphème!" (Lamartine.)

. . . „Wüßten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir dein Los:
Dir in klar- und trüben Tagen
Lied und Mut war schön und groß.
Ach, zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüte weggerafft;
Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.
Doch du ranntest unaufhaltsam,
Frei ins willenlose Netz,
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz.
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht;
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht." (Goethe.)

„Nicht ein sangreicher Schwan, der über Auen
Hinschwebt und grüne, lachende Gefilde,
Sehn wir durch heitre Lüfte dich getragen;
Gleich dem einsamen Aar bist du zu schauen
In öder Wüste Grauen,
Der sich vom Fels, auf dem er horstet, schwingt
Und hoch und höher steigt, bis unsern Blicken
Die weitgedehnten Flügel ihn entrücken
Hin, wo das Auge, das ihm folgt, nicht bringt.
Doch nicht die Sonne strebt er zu erreichen,
Er späht mit scharfem Blick umher nach Leichen!
Dein Atem war nicht Wehn der Sommerlüfte,
Die fächelnd aus den Lindenwipfeln dringen,
Vom Blütenhauch gewürzt anmut'ger Düfte;
Dein Lied war furchtbar wie Gewittergrauen,
Wenn es dahergefegt auf mächt'gen Schwingen
Die raschen Stürme bringen
Und schwere Wolken schauernd sich entladen
Vom Hagel, den ihr dunkler Schoß getragen.
Der Ernte Segen sehn wir rings zerschlagen
Und Regenströme die Gefilde baden;
Nur wo der Schleier des Gewölks zerrissen,
Lacht blauer Himmel aus den Finsternissen."
(Zedlitz.)

Der düstere Skeptizismus Byrons hellte sich in den Werken seines Freundes Percy Bysshe Shelley zu naturseligem Pantheismus. Shelley wurde geboren am 4. August 1792 zu Fieldplace in Sussex und verriet schon auf der Schule, daß er eines jener unglücklichen Wesen sei, die, „thöricht gnug, ihr volles Herz nicht wahren, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbaren" und, von der Illusion befangen, die brennende Liebe zur Wahrheit und zu den Menschen, die ihr Herz schwellt, lebe auch in anderen, an den scharfen Ecken der Wirklichkeit zerschellen. Auf der Universität Oxford, dem übelriechenden Augiasstall englischen Zelotismus, schrieb er über die Notwendigkeit des Atheismus oder vielmehr Pantheismus, wurde darum als Ungeheuer verlästert, beschimpft, verflucht, verfolgt, vom eigenen Vater verstoßen, kam dem Hungertode nahe, heiratete unglücklich, durchwanderte den Kontinent, suchte und fand Trost in der Natur und Poesie, ward durch einen barbarischen Richterspruch seiner Kinder beraubt, dachte, dichtete, sprach unablässig für die Menschen und ihre Erlösung aus

den Fesseln des Wahns und Despotismus, erlebte durch den vertrauten Umgang mit Byron und dessen Freunden, sowie durch die Verbindung mit seiner trefflichen zweiten Gattin Mary Godwin, die auch als Schriftstellerin (besonders durch ihren großartig-phantastischen Roman Frankenstein or the Modern Prometheus) berühmt geworden, einen kurzen Schimmer von Glück, der freilich durch körperliche Leiden und fortgesetzte Mißhandlungen von seiten seiner steiforthodoxen Landsleute verdüstert wurde, und ertrank, in einem offenen Boote von Livorno nach Lerici segelnd, während eines plötzlich ausgebrochenen Sturmes im Juli 1822 im Mittelmeer. Byron verbrannte den Leichnam seines Freundes und ließ die Asche bei der Pyramide des Cestius in Rom bestatten.

„Shelley" — bemerkt der feinsinnige amerikanische Essayist Tuckerman — „sah die Menschen in stolzer Bequemlichkeit auf Dogmen ruhen und hinter formellen Glaubensbekenntnissen kalte Herzen verstecken, statt die erhabene Idee menschlicher Brüderlichkeit in Ausübung zu bringen. Sein sittlicher Sinn nahm Anstoß an der Ungerechtigkeit der Gesellschaft, Schmach auf ein fehlendes Weib zu häufen, während sie dem Urheber ihrer Schande Anerkennung und Ehre weiht. Er sah mit Trauer das so häufige Schauspiel einer gemachten Einigung im ehelichen Leben, erzwungenen Ausharrens, einander abgewandter Wesen in den langen Kämpfen einer unnatürlichen Verbindung dahinschmachtender Herzen. Vor allem blutete sein wohlwollender Geist beim Anblick der Sklaverei der Masse, der abergläubischen Knechtschaft der unwissenden Menge. Er sah den langen Zug seiner Mitgeschöpfe, wie sie sich düster zu ihrem Grabe dahinschleppten, mit dem Bewußtsein gesellschaftlicher Knechtschaft, doch ohne eine Anstrengung zur Erkämpfung der Freiheit zu machen; stöhnend unter selbst aufgelegten Lasten, doch zu furchtsam, sie abzuwerfen; an ein besseres Los denkend, doch keine Hand anlegend. Viele haben das gefühlt und fühlen es noch. Shelley aber strebte darnach, die Reform, die seine ganze Natur verlangte, ins Werk zu setzen und im Leben und in der Litteratur zu verkündigen."

Percy B. Shelley

P. B. Shelley. Nach einem gleichzeitigen anonymen Stiche.

Leigh Hunt seinerseits sagt: „Das Charakteristische von Shelleys Poesie ist eine außerordentliche Sympathie mit der gesamten materiellen und intellektuellen Welt, ein glühendes Verlangen, seinem Geschlechte Gutes zu thun, ungeduldiger Zorn über die Tyrannei und den Aberglauben, die es in Fesseln halten, und Bedauern darüber, daß die Kraft eines liebevollen und enthusiastischen Individuums mit seinem Willen nicht im Verhältnisse steht und daß die Welt ihm keine Aufnahme zu teil werden läßt, welche seiner Liebe entspricht;

der Hauptfehler seiner Werke besteht in dem Mangel an massiver Gediegenheit, an richtiger Verteilung von Licht und Schatten."

Aus dem mystisch-philosophischen Nebel seiner noch vor dem sechzehnten Lebensjahre geschriebenen Erstlinge, der beiden Romane Zastrozzi und Der Rosenkreuzer, suchte sich Shelley in seiner im siebzehnten Jahre in wildlyrischer Hast hingeworfenen Königin Mab (Queen Mab) herauszuringen, indem er den Maßstab der Resultate philosophischer Spekulation, worauf seine Bekanntschaft mit deutscher Wissenschaft und Poesie ihn geleitet, an die politischen und sozialen Wirklichkeiten legte. Mit flammenden Worten brandmarkt er in diesem Gedichte den Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit und schleudert seinen Fluch auf die Unterdrücker der Menschheit. Dabei ist aber die poetische Gestaltenbildung, die Verdichtung des Stoffes der philosophisch-sittlichen Abstraktion allzu sehr geopfert, wie das in Shelleys Dichtungen fast durchweg geschieht. Daher rührt es auch, daß sie nur auf erlesenere Geister zu wirken vermögen und daß man ihren Urheber mit gutem Grund den Dichter für Dichter und Denker genannt hat. Konzentrierter in der Form als die Königin Mab und ansprechender durch einen darüber gebreiteten Hauch erhabener Schwermut ist das 1815 erschienene Gedicht Alastor, or the Spirit of Solitude, welches das phantastische Traumleben eines Jünglings von keuschem Gemüt und abenteuerlichem Geiste schildert, den ein überschwenglich Sehnen nach einem unerreichbaren Ideal in ein frühes Grab treibt. Die einfach vorgetragene Story of Rosalind and Helen bezeichnet Shelley als eine moderne Ekloge. Am glänzendsten, aber auch am zerflattertsten beweist sich seine Phantasie in der märchenhaften Witch of Atlas, grüblerisch düster in dem Gespräch Julian and Maddalo. Der entfesselte Prometheus (Prometheus Unbound, deutsch von Richter) ist ein ergreifender Hymnus auf die Freiheit in dramatischer Form, das lyrische Drama Hellas ein feuriges Gelegenheitsgedicht auf die griechische Revolution, Swellfoot the Tyrant eine bittere Satire auf Georg IV. und sein Ministerium. In The Cenci ist einer der grauenhaftesten Stoffe, welche die Geschichte kennt, mit außerordentlicher Kühnheit zu einer Tragödie verarbeitet, welche Byron die beste nennt, die seit Shakspeare in der englischen Litteratur gedichtet wurde. In dieser Dichtung hat Shelley einmal den metaphysischen Flug unterlassen, ist auf Erden geblieben und hat Gestalten von Fleisch und Bein geschaffen. Die Empörung des Islam (The Revolt of Islam, 12 Gesänge in Spenserstanzen) ist Shelleys umfassendstes Werk und bringt die Eigenschaften des Dichters am klarsten zur Anschauung.

Das Gedicht besteht aus einer Reihe von Gemälden, darstellend das Wachstum einer nach Vollkommenheit strebenden und der Menschheit sich widmenden Seele, ihre reinigende Einwirkung auf die kühnsten und ungewöhnlichsten Impulse der Phantasie, des Verstandes und der Sinne, ihr Widerstreben gegen jede Tyrannei, ihre Kraft, die Hoffnung der Völker aufzurichten und die Menschen zu erleuchten und zu bessern; ferner die schnellen Wirkungen dieser Kraft: die Erhebung eines großen Volkes aus Sklaverei und Erniedrigung, den Sturz der Tyrannen und die Enthüllung religiöser Täuschung, durch welche die Völker eingeschläfert wurden, die Zufriedenheit siegreicher Vaterlandsliebe und die allgemeine Duldung wahrer Philanthropie, die tückische Roheit der Söldlinge, das Laster, aber nicht als Gegenstand der Streit und des Hasses, sondern des Mitleids, die Treulosigkeit der Despoten, die Allianz der Fürsten und die Zurückführung der gestürzten Dynastie durch fremde Heere, den Mord und die Ausrottung der Patrioten und den Sieg der Despotie, die Folgen legitimer Gewaltherrschaft, Bürgerkrieg, Hungersnot, Seuchen, Aberglaube, gänzliche Vernichtung aller häus-

lichen Tugenden, endlich den unvermeidlichen und vollendeten Sturz der Tyrannei, die Vergänglichkeit der Unwissenheit und des Irrtums und die Ewigkeit des Genies und der Jugend.

Unter den zahlreichen kleineren Gedichten Shelleys ist besonders die schöne, in sich abgerundete Elegie auf den Tod von John Keats (Adonais) rühmend zu betonen. Im Adonais hat Shelley folgendes rührend schöne Bild von sich selbst entworfen:

„Dort einer unter den Geringern geht,
Ein Fremdling unter Menschen, schmerzgebeugt,
Allein, gleich letzter Wolke, wann ausweht
Das Wetter; seinem Aug' sich hat, mir deucht,

Der tote Shelley. Denkmal in Christchurch Minster, Hants.

Die nackte Schönheit der Natur gezeigt
Wie einst Aktäon. In die öde Weite
Der Welt mit schwachen Schritten er entweicht,
Verfolgt von der Gedanken wilder Meute:
Der ihnen Vater war, den hetzten sie als Beute.

Ein Geist, gleich einem Panther, schnell und schön —
Liebe, gehüllt in Kummer — eine Macht,
Von Schwäch' umgeben — fast möcht' er vergehn
In Ohnmacht von der Stunden schwerer Tracht —
Fallender Regen — Licht, vergehend in Nacht —
Brechende Wog' ist er — selbst wie wir reden,
Sinkt er nicht hin? Die Sonne tötend lacht
Auf welke Blumen; lebensvoll sich röten
Die Wange kann, indes das Herz in Todesnöten.

Sein Haupt umkränzt mit welker Veilchen Blässe
Und mit verblühendem Vergißmeinnicht.
Ein Speer, gekrönt vom Zapfen der Cypresse,
Um dessen Schaft sich dunkler Epheu flicht,
Dran noch des Taues Tropfen funkeln licht,
Bebt in der Hand, wie von des Pulses Stoß
Die Hand, der für so leichte Hand gebricht
Die Kraft beinah' — er kann gefährtenlos,
Verlassen wie ein Reh, verletzt vom Jagdgeschoß." (Seybt.)

Shelley, diese ganz und gar lyrische Natur, diese Sinnpflanze von Dichter, ging an der Gemeinheit der Welt zu Grunde, durch die er wie ein himmlischer Fremdling hinwandelte. Niemals hat ein Menschenherz größeren Abscheu vor allem Niedrigen und Schlechten mit einer glühenderen Begeisterung für das Edle und Hohe vereinigt, als das Herz dieses gotttrunkenen Pantheisten. Und ihn, der alle Wesen vom Wurm an bis zum Menschen mit innigster Liebe umfaßte, der in der Werkstatt des Gedankens unablässig für das Heil der Gesellschaft thätig und dabei im Leben so bescheiden, aufopfernd, sanft, hilfreich und standhaft-duldend war, daß ein Italiener, welcher ihn lange zu beobachten Gelegenheit gehabt, von ihm sagte, er sei „veramente un angelo", ihn schmähte, haßte, verfolgte, verstieß sein Vaterland und beschimpfte ihn noch im Grabe.

A. Meißner hat ein schönes Gedicht über die Verbrennung von Shelleys Leichnam geschrieben. Darin wird der Dichter genannt:

„Ein ernsthaft spielend Kind — ein Maientag,
Der Schatten eines Menschen — eine Laute,
Von jedem Windhauch tongeschwellt — ein Hag
Voll Rosenduft — ein Geist, der Geister schaute,
Der Wurm und Vogel seine Brüder nannte
Und dem Natur ihr tiefstes Sein vertraute."

Eines der schönsten Sonette Herweghs ist Shelley gewidmet, von welchem es sagt:

„Um seinen Gott sich doppelt schmerzlich mühend,
War er ihm, selbst errungen, doppelt teuer;
Dem Ewigen war keine Seele treuer,
Kein Glaube je so ungeschwächt und blühend.

Mit allen Pulsen für die Menschheit glühend,
Saß immer mit der Hoffnung er am Steuer,
Wenn er auch zürnte, seines Zornes Feuer
Nur gegen Sklaven und Tyrannen sprühend.

Ein Elfengeist in einem Menschenleibe,
Von der Natur Altar ein reiner Funken
Und drum für Englands Pöbelsinn die Scheibe;

Ein Herz, vom süßen Duft des Himmels trunken,
Verflucht vom Vater und geliebt vom Weibe,
Zuletzt ein Stern im wilden Meer versunken." [57])

Wir werden weiter unten sehen, daß sich unter der Einwirkung Shelleys und Carlyles eine neue Dichterschule in England aufthat. An diesem Orte müssen wir noch eine Reihe von Poeten verzeichnen, deren Thätigkeit sich in dem von Burns, Scott, Moore und Byron umschriebenen Kreise bewegte. Es sind der „Korngesetzdichter" Ebenezer Elliott (1781—1849, Cornlaw Rhymes), dann W. L. Bowles (gest. 1850), W. Sotheby, W. Cary, W. S. Landor (1775—1864, Hauptwerk: Imaginary Conversations), W. Tennant, B. Barton, A. Watts, Th. Pringle, W. Kennedy, R. M. Milnes, R. Pollock (gest. 1827, The Course of Time, deutsch von Heu), Barry Cornwall (eigentlich Bryan Walter Procter, Marcian

Colonna, Miscellaneous Poems, Mirandola), Charles Wolfe (The Burial of John Moore) und der geniale, im humoristischen wie im pathetisch-tragischen Liede meisterliche Thomas Hood (1798—1845, A Parental Ode, The Dream of Eugene Aram, The Bridge of Sighs, The Song of the Shirt). Mit seinem Lied vom Hemde hat sich Hood ein Denkmal gesetzt „aere perennius“, und zugleich ist dieses erschütternde Anklagelied ein kulturhistorisches Monument, aber nicht zur Ehre Englands aufgerichtet. Der Schotte James Smith (gest. 1887) erwarb sich durch seine Lieder und Balladen die Gunst weiterer Volkskreise. Unter den Dichterinnen ist vor allen zu nennen die feinfühlende Felicia Hemans (1794—1835), deren formenschöne, von innigster Frömmigkeit geschwellten Lieder eine duftende Rose in dem Kranz englischer Lyrik sind und die auch höhere Aufgaben in ihren Cid-Gesängen und in ihrem Waldheiligtum (Forest Sanctuary, deutsch von Freiligrath) meisterhaft gelöst hat. Das letztere Gedicht, welches in zwei Gesängen die düsteren Jugendschicksale und geistigen Kämpfe eines aus seinem Vaterland in die Urwälder Amerikas geflüchteten Spaniers schildert, gehört nach meinem Gefühle zu den Juwelen der modernen englischen Litteratur. Neben F. Hemans verdient den ersten Ehrenplatz die unglückliche Lätitia Elisabeth Landon (1802—1838), von deren größeren Dichtungen die episch-lyrischen Erzählungen The Improvisatrice (deutsch von Krantz), The Troubadour, The Venetian Bracelet, sowie der Roman Ethel Churchill, am bekanntesten und beliebtesten geworden sind. Ferner können ehrenvolle Erwähnung fordern Mary Howitt, Emmeline Stuart Wortley, Elisa Cook, Luise Anne Twamley, Flora Hastings, Miß Jewsbury, Elisabeth Barrett-Browning (1806—61, A Drama of Exile, ein lyrisch-dramatisches „Mysterium“, in dem die Einbuße der Jugendideale des Menschen an dem Mythus der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese sehr schön veranschaulicht ist), die schwergeprüfte Enkelin Sheridans und Karoline Norton (1808—1877), welche die ganze Brutalität der englischen Ehegesetze an sich selber erfahren mußte, und die man um ihrer Dichtungen willen nicht ohne Fug den weiblichen Byron genannt hat (The Undying One, The Dream, The Child of the Islands, Lost and Saved).

Auch dem Drama haben sich in dieser Zeit schöne Kräfte gewidmet, ohne jedoch den Glanz der altnationalen Bühne wieder erneuen zu können, wenn auch große Schauspieler und Schauspielerinnen, wie die Kemble, Kean und Macready, die Siddons und O'Neil, wenigstens einen Nachschimmer dieses Glanzes zu erhalten wußten. Falls Wärme und Leidenschaft allein den Dramatiker machten, so würde man in Richard Lalor Sheil einen solchen verehren müssen, und wenn Vertrautheit mit den Bedürfnissen der Bühne, praktisches Geschick im Tragischen und Komischen und wirkungsvolle Gruppierung die Palme der dramatischen Kunst erlangen könnten, so würde diese Palme dem Schauspieler James Sheridan Knowles (1784—1862) zukommen. Er hat sich Shakspeare zum Vorbilde genommen und sowohl seine heroischen Dramen (Virginius, Grachus, Tell) als seine Lustspiele (von denen The Love Chase und The Hunchback die besten sind) im Geiste des nationalen Schauspiels gedacht und ausgeführt. Auch Henry Hart Milman, der früher biblische Stoffe dramatisierte (Belshazzar, Fall of Jerusalem), hat seine Tragödie Fazio im alten Nationalstil gehalten, später aber dem Drama entsagt. Thomas Talfourd (1795—1854) suchte in seinen einfach gehaltenen Tragödien (Ion und The Athenian Captive) den griechischen Kunststil wieder zu beleben und Bulwer, von dem wir weiter unten noch zu sprechen haben werden, historische

Stoffe mit vorherrschend didaktischer Tendenz in dem leichteren Stile des französischen Konversationsstückes zu behandeln (The Duchess of Vallière, etc.).

Von allen Gattungen der schönen Litteratur erfreute sich jedoch in England der Roman fortwährend der größten Popularität, und es ist in diesem Fache neuerdings Bedeutendes geleistet worden. Der Vorgang Walter Scotts, in dessen Geist und Ton sein Landsmann W. E. Antoun (1813—65) noch in unseren Tagen treffliche Romanzen dichtete (Lays of Scottish Cavaliers, 1849, Bothwell), lenkte die Aufmerksamkeit der Schreibenden und Lesenden lange Zeit hindurch vorwiegend auf das Feld des historischen Romans, wo der Amerikaner James Fenimore Cooper (1789—1851) der selbständigste und eigentümlichste Nachfolger des großen Schotten geworden ist. Cooper ist bedeutend in der Schilderung des Indianer- und Ansiedlerlebens, in der Beschreibung der primitiven Sitten und Bräuche seines Landes, in der Darstellung amerikanischer Naturscenen. Die hellen und düsteren Erinnerungen der Geschichte seiner republikanischen Heimat hauchten, besonders in seinen früheren Werken, seinem Stil eine wohlthuende patriotische Wärme ein. Er begann mit seinem The Spy, einem Gemälde aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskriege, welchem ein zweites Bild aus dieser ruhmreichen Zeit, Lionel Lincoln, zur Seite steht, die fast unabsehbare Reihe seiner Romane, in welchen der historische Hintergrund bald schärfer hervortritt, bald nur leise angedeutet ist. Das nordamerikanische Waldleben mit seinen Schönheiten und Schrecken, seinen Gefahren und Fehden, mit seiner ganzen wilden Poesie, hat er insbesondere in seinen Lederstrumpferzählungen (Deerslayer; Pathfinder; Last of the Mohicans; Pioneers; Prairie), einem fünfaktigen Romandrama, verherrlicht. Auch in der ergreifenden Erzählung The Wept of Wish-ton-Wish bildet der nordamerikanische Urwald die Scenerie, deren Reize der Dichter in einem seiner spätesten Werke (The Bee-hunter) nicht ohne Erfolg noch einmal vorgeführt hat. Und wie in den Wildnissen des Urforstes und der Prärien, so ist Cooper auch heimisch auf der Wasserwüste des Ozeans. Man darf in ihm den Schöpfer des modernen Seeromans anerkennen, und seine heroischen Seegemälde (The Pilot, The Water-witch, The Red Rover) werden noch lange einen großen Zauber auf die Lesewelt üben. Sowie er jedoch die ihm zusagenden Gebiete, Wildnis und Meer, verläßt, wird er trivial (z. B. im Bravo und in der Heidenmauer) und seine späteren Romane sind überhaupt unausstehlich gedehnt, moros und langweilig.

Neben und nach Cooper waren von Amerikanern als Novellisten thätig Brown, Neal, Paulding, Hoffman, Bird, Simms, Anne Sedgwick und andere, während die Seenovellistik in England fortgeführt wurde durch Frederik Marryat (1792—1848, Peter Simple, The Poacher, Jacob Faithful u. a.), der seine Stoffe mit dem humoristisch gefärbten Realismus der holländischen Malerei behandelte, dann durch Chamier, Glascock, Basil Hall und Charles Wilson. Des letzteren Tom Cringle's Log halte ich für die meisterhafteste Leistung in diesem Genre der englischen nicht nur, sondern der Litteratur überhaupt. Der Schule Walter Scotts gehören an die zahllosen historisch-romantischen Gemälde von G. P. R. James (1801—72), der jedoch nirgends seinen Meister erreichte und sich ihm nur hie und da näherte (etwa in Richelieu, Darnley und Philipp Augustus); ferner die historischen Romane von Horace Smith, John Banim, Thomas Grattan, John Wilson und John Galt. Die irländischen Zeit- und Sittengemälde der vielseitigen Lady Morgan (O'Donnel, Florence M'Carthy, The O'Briens and O'Flahertys) sind

ebenfalls meist mit Scottschen Farben gemalt; ihre Verfasserin verdankte indessen nicht so fast diesen Romanen als vielmehr gelungenen Reisewerken (France, Italy) ihren litterarischen Ruf, wie solchen auch ihre ältern und jüngern Schwestern im Apoll und im Roman, Francisca D'Arblay, Elisabeth Hamilton, Miß Ferrier, Jane und Anna Porter, Lady Blessington, Mistreß Trollope, Karoline Bury, Hannah Moore, Mistreß Inchbald, Jane Austen und Mistreß Hall, in höherem oder geringerem Grade erworben haben. An ältere Richtungen (z. B. an die von John Bunyan, der zur Zeit Jakobs II. lebte und den berühmten allegorischen Roman Pilgrim's Progress schrieb) erinnerten William Godwin (1756—1836), dessen Novelle Caleb Williams ein psychologisches Meisterstück ist, und George Croly, dessen Salathiel den Mythus vom ewigen Juden künstlerisch zu bewältigen suchte.

Der Schilderung des Tages- und Modelebens, der Darstellung der Nichtigkeiten des „high life" einerseits, wie andererseits der betrübenden Volkszustände der Jetztzeit haben sich zugewandt Theodor Hook, Ward, ferner Lister, White, J. G. Lockhart, Samuel Warren, der die vielgelesenen Passages from the Diary of a Late Physician geschrieben, Leitch Ritchie und Benjamin Disraeli (1804—1881). Dieser Autor vom Stamme Israel hat sich bekanntlich zum Minister und Leiter des Unterhauses, wiederholt auch zum Premierminister und unter dem Titel Lord Beaconsfield zum Peer von England hinaufhumbugsiert. Als Novellist vertritt er das sogenannte „Junge England", welches, soweit man aus der kunterbunten Phraseologie desselben klug werden kann, eine soziale Reform will und diese dadurch anstrebt, daß sie verlangt, die menschliche Gesellschaft solle zum Sinai und nach Golgatha zurückmarschieren. Disraelis Revolutionary Epic war nichts als bald zerschlissener Bombast. Mehr sprach seine Reisenovelle Vivian Grey an, worauf der Verfasser in den Romanen Coningsby, Sibyl, The Young Duke, Tancred, Lothair und Endymion das jungenglische Heil im angedeuteten Sinne predigte.[58]) Die Räuberromantik kultivierte mit besonderer Vorliebe W. H. Ainsworth (1805—1882, Jack Sheppard). In seinen Fairy Legends teilte Crofton Croker die anmutigen Traditionen irischen Volksglaubens mit, während William Carleton (1794—1869), Samuel Lover (1797—1868), Charles Lever (1806—72) und Gerald Griffin (1803—40) das soziale Leben Irlands nach allen Seiten hin novellistisch beleuchteten. Der geographische und ethnographische Roman ist überhaupt eine Hauptstärke der neueren und neuesten englischen Litteratur, was Thomas Hopes (1774—1831) Anastasius, or the Memoirs of a Modern Greek, Frazers Kuzzilbash, Maddens Mussulman, Moriers persische Romane (Hadschi Baba, Zohrab, Aijescha), ferner die Schilderung Indiens im Pandurang Hari, Edward John Trelawneys (1792—1881) prächtige Memoirennovelle Adventures of a Younger Son, die zu den eigenartigsten litterarischen Erzeugnissen unserer Zeit gehört, und endlich Rowcrofts Tales of the Colonies glänzend beweisen. Umkreist in diesen Darstellungen die Phantasie die ganze bewohnte Welt, so kehrt sie dagegen in den Werken der drei berühmtesten Romandichter, welche England seit dem Abtreten Scotts auftreten sah, in den Werken Bulwers, Dickens und Thackerays wieder im eigenen Hause ein. Alle drei sind Engländer durch und durch, wenn sie sich auch bedeutend von einander unterscheiden, insofern der eine mehr von der philosophischen, die beiden anderen von der realistisch-humoristischen Betrachtungsweise des Lebens und seiner Erscheinungen ausgehen.

Edward Lytton Bulwer (1803—1873), sorgfältig erzogen, vielseitig und namentlich durch Reisen gebildet, frühzeitig deutsche Bildungselemente in sich aufnehmend, begann mit lyrischen Gedichten und der poetischen Erzählung O'Neil the Rebel 1826 seine schriftstellerische Laufbahn, auf welcher er jedoch erst durch seinen Roman Pelham (1828) Erfolge gewann. Dieses Buch, in welchem Bulwers Hauptmängel — seine Sucht, zu philosophieren, zu moralisieren, zu subtilisieren, bei welchem letzteren Experiment ihn seine eigentlich durchaus englisch-realistische Natur eine sehr schlechte Rolle spielen läßt — weniger hervortreten, zeigt vielleicht am deutlichsten seine Vorzüge, scharfen Verstand, Menschen- und Gesellschaftskenntnis, wirksame Gruppierung, die freilich vielfach allzu melodramatisch absichtlich wird, ein nie ermüdendes, spannkräftiges Erzählertalent und eine nie versiegende Sprachgewandtheit, Eigenschaften, welche bewirken, daß man von Zeit zu Zeit immer wieder zur Lesung der besseren Werke Bulwers zurückkehren kann. Diese Werke sind unstreitig die, welche sich streng in englischen Verhältnissen bewegen, also außer Pelham The Disowned, Paul Clifford, Eugene Aram, Ernest Maltravers, Alice, Night and Morning — eine Reihe von „psychologischen Prozessen", die wir alle mit Interesse verfolgen, deren Entscheidung aber keineswegs eine tröstliche Stimmung in uns erregt. Der zuletzt verhandelte von diesen Prozessen, der Giftmischerroman Lucretia, ist eine garstige Seelenfolter. Mittelmäßig, ja fast albern wird Bulwer, wenn er elfenzart und märchenduftig dichten will, wie in den Pilgrims of the Rhine, denn da ist ihm seine scharfverständige Weltbildung überall im Wege. Ebenso ist sein Rosenkreuzerroman Zanoni ein mißlungener Versuch, neuplatonische Ideen für die moderne Romandichtung wirksam zu machen. Bulwers antiquarischer Roman The Last Days of Pompeii, wie seine historischen Romane Cola Rienzi, The Last of the Barons und Harold sind sorgsam zusammengesetzte Mosaikgemälde, aber bei allem Farbenaufwand ziemlich eintönig. Die Personen dieser Erzählungen treten nicht plastisch und selbständig genug hervor; sie haben etwas Marionettenhaftes, und überall wird störend die Hand des Autors sichtbar, welche die Drähte regiert. Später hat Bulwer seine frühere Manier, die englische Gesellschaft novellistisch zu schildern, mit Glück wieder aufgenommen in seinen Romanen The Caxtons und My Novel. Die ethnographische Litteratur hat Bulwer mit seinem höchst bedeutenden Buche

Lytton Bulwer. Nach Photographie.

Charles Dickens.

Nach einer Photographie.

England and the English wahrhaft bereichert. Weniger gelungen ist dagegen die Schilderung klassischer Zeiten in seinem Werke über Athen (Athens, its Rise and Fall.[59]) Bulwers geschiedene Gattin (Rosine Wheeler) machte sich durch den skandalsüchtigen, gegen ihren Gatten gerichteten Roman Cheveley mehr berüchtigt als berühmt und offenbarte ihre satirische Ader in The Budge of the Bupple Family (1840). Anziehender erscheint des berühmten Vaters kleinerer Sohn E. Robert Bulwer (1831 bis 1891) als Lyriker für Salonkreise (Clytemnestra, The Wanderers, Chronicles and Characters); auch als Epiker gewann er durch Anmut (Lucile, The Ring of Amasis).

In Charles Dickens, genannt Boz (1812—70), fand der englische Humor wieder einmal einen echten Verkündiger.[60]) Dickens begründete seinen Ruf durch die Sketches of London, in welchen er aus dem wimmelnden Leben der Hauptstadt mit keckem Griff einzelne Figuren und Scenen herausriß, um sie in drolligen Umrissen aufs Papier zu werfen. Sein zweites Werk, The Pickwick Papers, war und blieb sein bestes. Es schildert die Abenteuer des Mr. Pickwick, eines Gentleman aus dem Mittelstande, und seiner drei Freunde, sowie in und mit diesen Abenteuern das Leben und Treiben des englischen Volkes, besonders der mittleren und unteren Klassen, überaus ergötzlich und anschaulich. Drastische Komik, launiger Spott, ätzende Satire und ein die Gegensätze des Lebens mild versöhnender Humor stehen dem Verfasser gleichmäßig zu Gebote, und diese Vorzüge, denen sich an passender Stelle das ergreifendste Pathos gesellt, sowie das allenthalben hervortretende humane Bestreben, Balsam in die Wunden der Armen und Unterdrückten zu gießen, weisen ihm eine hohe Stellung in der Litteratur des 19. Jahrhunderts an. Er hat, wie insbesondere seine zwei ergreifenden, mit künstlerischer Sicherheit entworfenen Gemälde Oliver Twist und Nicholas Nickleby darthun, den englischen Sittenroman nicht nur wieder belebt, sondern auch vom Standpunkt unserer Zeit aus diese Kunstgattung wesentlich und sehr glücklich erweitert, dagegen in seinen späteren Werken (The Curiosity Shop, Barnaby Rudge, Dombey and Son, Martin Chuzzlewit, Bleak-House, David Copperfield, Little-Dorrit, Hard Times, A Tale of Two Cities, etc.) ein Erbübel des englischen Romans, die Breite, leider allzu wenig vermieden. Einige seiner Weihnachtsmärchen und Neujahrsgeschichten sind tief gedacht und reizend ausgeführt, besonders The Cricket on the Hearth und Christmas Carol.

Leichtbeschwingter und graziöser, aber auch weniger in die Tiefe dringend als Dickens' Humor ist der des Amerikaners Washington Irving (1783—1859), der sich zuerst durch sein Sketch-Book, das in geistvollster Auffassung und feiner Zeichnung Schilderungen englischen und amerikanischen Lebens giebt, in weiteren Kreisen bekannt und beliebt machte. Abgerundeter und noch anziehender ist Irvings Bracebridge-Hall, eines der liebenswürdigsten Bücher, die man lesen kann, ein ganz unvergleichliches modernes Idyll, wie ich es nennen möchte. In seinen Tales of a Traveller bewährte sich Irving als tüchtiger Novellist, und in seinem zweiten Skizzenbuch The Alhambra malte er uns mit jugendlich frischen Farben liebliche Bilder maurischer Romantik. In seiner History of New-York drängt der Humorist den Historiker zurück, als welcher er später in seinem umfassenden Werke Life and Voyages of Christopher Columbus, und in anderen geschichtlichen Arbeiten (The Companions of Columbus, The Conquest

W. Irvings Unterschrift.

of Granada, Life of Mahomet, Astoria, The Life of Washington) sich erwies. Das letztgenannte Buch, das Leben Washingtons (5 Bände, deutsch von Drugulin), ist ohne Frage die gediegenste Leistung Irvings, und es hat sich schön getroffen, daß gerade der Schriftsteller, welchen die Nordamerikaner als die höchste Zierde ihrer Litteratur ehren, dem höchsten Helden und ersten Bürger der transatlantischen Republik ein seiner würdiges biographisches Denkmal aufrichten konnte.[61]) Große Ähnlichkeit mit Irvings Humor beurkunden die humoristisch gefärbten Essays von Charles Lamb (1775 bis 1834), der als lyrischer Dichter, obgleich gemütvoll und sinnig, wie auch als Dramatiker kein Glück hatte, dagegen durch seine journalistischen Aufsätze unter dem Namen Elia den litterarischen Einfluß Addisons und Steeles erneuerte und zwar mit kaum weniger Berechtigung, als seine Vorgänger gehabt hatten. Sein populärstes und bleibendstes Werk sind die in Gemeinschaft mit seiner Schwester Mary verfaßten Tales from Shakspeare.

W. M. Thackeray. Nach Photographie.

Aber wir haben noch den dritten des obengenannten Kleeblattes von englischen Romandichtern ersten Ranges in der Neuzeit nachzuholen. Es ist William Makepeace Thackeray (1811—63),[62]) ein Meister der realistischen Sittenschilderei, die aber für seine Landsleute nichts weniger als schmeichelhaft ausfiel. In Thackeray hat der englische „Cant“ einmal seinen Mann gefunden, d. h. einen Gegner mit unerbittlichen Augen und einer unerbittlichen Hand, welche die scheinheilige „Respektabilität“ bis in ihre geheimsten Schlupfwinkel verfolgt. Einen tröstlichen Eindruck machen Thackerays Novellen nicht; sie zeigen nur die ungeheure Lüge, genannt englische Gesellschaft: die niederträchtige Kriecherei nach oben, den brutalen Hochmut nach unten, die herzlose Geldmacherei, die religiöse Heuchelei und die sittliche Fäulnis. Es ist eine wahrhaft diabolische Kaustik der Satire in diesen Sittenromanen, aber leider auch eine Breite, welche mitunter selbst die dickenssche noch überbreitert. Thackeray begann mit der History of Samuel Titmarsh und gründete seinen Ruf durch Vanity Fair (1847). Dann folgten die History of Arthur Pendennis, History of Henry Esmond, ferner The Newcomes (eine Skorpionengeißel in Romanform) und endlich The Virginians, nach meinem Urteile Thackerays reifstes und formvollendetstes Werk. — Unter den neuesten englischen Romanschriftstellern ist von Bedeutung R. D. Blackmore (geb. 1825; Lorna Doone, Alice Lorraine, Clara Vaughan, Mary Anerley, Christowell, Erema, The Maid of Sker u. a.). Er lehnt häufig an die Manier Scotts an. „Bildet auch die Romantik ein starkes Element in B.'s Schöpfungen, so liegt der Zauber derselben zum größten Teile darin, daß das Romantische bei ihm mit dem Idyllischen vermischt ist.[63])

An den oben erwähnten Giftmischerroman Lukretia von Bulwer und an Bleakhouse von Dickens läßt sich die Entwickelung der sogenannten Sensationsnovellistik

knüpfen, für welche übrigens auch die französische Greuel- und Schauderromantik der Sue und Dumas Vorbild gewesen ist. Das mit Geheimnis umgebene Verbrechen ist das Lieblingsthema dieser Sensationsnovellistik, welche in den Fünfziger und Sechziger Jahren des Jahrhunderts einen sehr breiten Raum der englischen Litteratur überwucherte. Ästhetisch angesehen, steht sie kaum höher als die jetzt glücklich vermoderte und verschollene Ritter- und Räuberromantik unserer Spieß, Kramer und Vulpius; nur sind die englischen Sensationsnovellisten bessere Techniker und Stilisten als die genannten deutschen Greuelfinder und Schauderentdecker. Natürlich werden, nachdem die obligaten drei Bände hindurch der liebe Leser und die liebe Leserin mit allen möglichen und unmöglichen Geheimnissen, Schandthaten und Verbrechen gegrauelt und gegruselt worden, Held und Heldin ins Hochzeitsbett befördert und setzt sich, nachdem das übersättigte Laster sich erbrochen, die hungrige Tugend zu Tische. Nicht so fast ein plumper Realismus, als vielmehr der krasseste Materialismus spektakelt in diesen den Pitaval überpitavalisierenden Haarsträubungsromanen. Den besten, d. h. mit großem Talent in Scene gesetzten schrieb Wilkie Collins (1824—1889): The Woman in White, ein Buch, nach dessen Lesung man ganz genau die Empfindung hat, als erwachte man aus einem tollen Fiebertraum. Die übrigen Novellen dieses Autors (After Dark, Hide and Seek, The Dead Secret, No Name, Man and Wife, Armadale, The Moonstone, etc.) kommen an Täuschungszauber und Stilglanz der Frau in Weiß nicht nahe, geschweige zuvor. Auch im Drama hatte W. Collins, obwohl ohne echten dramatischen Beruf, mit The Frozen Deep und The New Magdalen ziemlichen Erfolg.[64])

Als eine wieder erstandene Anna Radcliffe, als eine rechte Sensationswüterichin zeigt sich in ihren zahlreichen Raub-, Mord- und Brandgeschichten M. E. Braddon (Lady Audley's Secret, Aurora Floyd, Rupert Godwin, u. v. a.), wie denn ein ganzer Flug von Novellistinnen begierig auf dieses Feld sich niederließ. Kann ja auch Charlotte Brontë, die unter dem Namen Currer Bell schrieb (1816—1855, Jane Eyre, Shirley, Villette) recht wohl hierhergezogen werden.[65]) Sie war aber ohne Zweifel eine begabte Erzählerin. Mit noch größerer Kraft und auch mit tiefer greifendem Erfolg hat die unter dem Autornamen George Eliot versteckte Mary Ann Evans (1819—80) die Sensationsnovelle aus dem Rohnaturalistischen herauszuarbeiten und zum psychologischen Roman zu erheben gesucht und gewußt.[66]) Schon ihr Erstlingswerk Scenes of Clerical Life (1857) kündigte ein großes Talent an. Man konnte von diesen Schildereien sagen, daß sie in der Darstellung von Vorgängen im menschlichen Gemüte ungefähr das leisteten, was eine ältere englische Schriftstellerin, Mary Mitford (1786—1855, tüchtig auch im Drama Rienzi), mittels ihrer berühmten Skizzen Our Village in der Veranschaulichung von Zuständen des äußeren Lebens geleistet hatte. Von weit größerer Bedeutung waren die Erzählungen Adam Bede, The Mill on the Floss, Silas Marner und Felix Holt. Da sind die Gestalten sicher und fest aus dem Leben herausgegriffen, und ihr Thun und Leiden spielt sich nicht in der Form psychologischer Rechenexempel ab, sondern in der Form einer im besten Sinne realpoetischen, lebenswahr dramatischen Handlung. Die späteren Romane der Frau Eliot-Evans (Middlemarch, Romola, Daniel Deronda) vermochten sich aber auf dieser Höhe nicht zu behaupten. Die gestaltende Kraft wurde schwächer und schwächer und der zerfasernde Verstand und die zersetzende Analyse vermochten die Erschlaffung der Phantasie nicht mehr zu verdecken.

Für den Roman Middlemarch, der keineswegs zu ihren besten gehört, erhielt die Verfasserin von dem Verleger John Blackwood ein Honorar von 7500 Pfund Sterl., also mehr als 150000 Mark. Ein englischer Blaustrumpf hat also für ein einziges Buch, das noch dazu ziemlich langweilig ist, mehr Honorar bezogen, als bei uns in Deutschland ein Goethe oder ein Schiller für alle seine Werke zusammen. — Denkwürdig ist, daß Mary Ann Evans mittels ihres Talentes die englische Gesellschaft, bekanntlich die prüdeste der Welt, zwang, sie zu achten, obgleich sie mit dem Litteraten Lewes als sein Weib lebte, ohne seine Frau zu sein. Nach dem Tode von Lewes heiratete die Neunundfünfzigjährige schnell noch einen neununddreißigjährigen Mr. Croß. — Und weil doch die Honorarfrage berührt wurde, so mögen noch folgende Notizen hier Raum finden. Anthony Trollope erhielt für seine Bücher (60 Werke, jedes zu 2 oder 3 Bänden) bei Lebzeiten 68939 Pfd., das ist 1378780 Mark Honorar. Captain Marryat soll für einen seiner Seeromane 20000 Pfund erhalten haben. Disraelis Honorar für die Novelle Endymion betrug 10000 Pfund.

Mary Ann Evans (George Eliot).

Das Gebiet der Sensationsnovellistik streift gelegentlich auch Anthony Trollope (1815—1882, Doctor Thorne, The Bertrams, Castle Richmond, Orley Farm u. a.), doch erinnern die Romane dieses fruchtbaren Erzählers mehr an die Darstellungen Bulwers aus dem englischen Gesellschaftsleben. Mit der „Sensation" ging in der neueren und neuesten englischen Romanlitteratur die Religion Hand in Hand. Mit bewußt frommer Tendenz schrieb die Amerikanerin Elisabeth Wetherell (Susan Warner, 1819—85) ihre gottselige Geschichte Die weite, weite Welt (The Wide, Wide World) und nicht weniger fromm, aber mit einer bestimmteren Zweckabsicht erzählte ihre Landsmännin Mistreß Beecher-Stowe (1812—78) ihre Negerhistorie von Onkel Toms Hütte (Uncle Tom's Cabin, 1852), welche die Runde um die Welt machte. Was die Tendenz angeht, mit allem Recht. Aber als Dichtung ist das Buch sehr schwach. Daß es trotzdem auch in Deutschland so überschwänglichen Beifall fand, kann nicht befremden, da ja der Zährenfluß nie ausbleibt, wenn man mit dem Finger der Gottseligkeit gehörig auf die deutschen Thränendrüsen drückt. Die Engländerinnen Mistreß Gore (The Dean's Daughter, Progress and Prejudice, Mammon, etc.), Miß Kavanagh (Daisy Burns, Grace Lee, etc.), und Miß Yonge (The Heir of Redclyffe, Hopes and Fears, The Young Stepmother, etc.) kultivierten

in herkömmlicher Weise den Familienroman, letztere mit deutlichen Sensationsgelüsten. Die Reihe der Novellistinnen scheint übrigens in England, gerade wie in Deutschland, eine unendliche werden zu wollen. Als eine der begabtesten hat sich zur Zeit Rhoda Broughton (geb. 1840, Red as a Rose, Cometh, Nancy, Belinda) bemerkbar gemacht. Für alle Strömungen und Stimmungen des Tages bot die Novellistik fortwährend das bequemste und gesuchteste Vehikel dar. Hat doch selbst der bekannte Kardinal Wiseman (1802 bis 1865) dem englischen Rufe „No popery!“ mit Talent novellistische Opposition gemacht (Fabiola), während ein anglikanischer Theologe, Charles Kingsley (1819—75)[67], die Sache seiner Kirche in geist- und kenntnisvollen Erzählungen (Westward Ho!, Two Years Ago, Hypatia) energisch und erfolgreich vertrat. Mehr objektiv gehalten sind die Sozialnovellen von Charles Reade (1814—84, It is Never too Late to Mend u. a.), und endlich ist in dem Captain Mayne Reid (1818—83) ein Novellist aufgetreten, den ich als den Sports-Romancier par excellence bezeichnen möchte. Seine ethnographischen Romane (Oceola, The Rifle Rangers, The Quadroon, The Scalp Hunters, The Finger of Fate, The Death-shot) haben Anspruch, das Entzücken von Jägern und Soldaten zu sein.

Frau Beecher-Stowe.

Gegenüber nun aber dem herben Realismus, wie er in Thackerays Werken erschien, um dann in der Sensationsnovellistik ins Grellmaterialistische hinabzusinken, ist in England unter dem Einfluß der Dichtungen Shelleys und der Schriften Carlyles eine jüngere Generation von Poeten und Schriftstellern herangewachsen, welche Realismus und Idealismus zu verschmelzen suchen, indem sie die Erscheinungen der Wirklichkeit mit dem Maßstab ewiger Ideen messen und als Resultat dieser Messung die Fortbildung des Bestehenden im Sinne humaner Freiheit und Gerechtigkeit fordern. Die deutsche Philosophie und Poesie haben für diese Richtung die bedeutendsten Anregungen gegeben und recht eigentlich die Emanzipation der englischen Litteratur von der Orthodoxie und dem „Cant“ begonnen. Man weiß, wie sehr Shelley von der deutschen Naturphilosophie und von Goethe beeinflußt war. Seine Mission, deutschen Idealismus nach England zu verpflanzen, wurde fortgesetzt durch den hochbegabten, originellen, kühn und frei denkenden Schotten Thomas Carlyle (1795—1881)[68], welcher mit seinem Life of Schiller (1825), mit seinen German Romances und mit

seiner Übersetzung von Goethes Wilhelm Meister seine litterarische Laufbahn begann. Carlyles Weltanschauung ist die pantheistische Goethes. Aber dabei ist er weit entfernt, nach Art der alten Mystiker ein thatloses Sichhineinfühlen in die Weltseele zu predigen. Nein, er setzt als Agens der weltgeschichtlichen Entwickelung die Arbeit, die intellektuelle

Thomas Carlyle.

und materielle, und er vergöttert die That. Dieser Kultus der Arbeit macht Carlyle zum Sozialisten, d. h. zum Verkündiger der großen Wahrheit, daß nur der thätige, arbeitende, schaffende Mensch würdig ist, Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu sein, deren Entwickelung zum Rechten, Schönen und Humanen von politischen Phrasen und Systemen unabhängig sei. Als ein solcher Apostel des Evangeliums der Arbeit im höchsten und weitesten Sinne des Wortes ist Carlyle in allen seinen Schriften aufgetreten, deren jeanpaulisierender Stil nicht selten ins Dunkle und Barocke fällt, häufig aber auch von außerordentlicher Kraft und Macht ist, wie z. B. in der prächtigen

Rhapsodie The Diamond-Collar. Im Jahre 1836 ließ er den Sartor Resartus erscheinen, worin er seine Ideen einem Herrn Teufelsdröckh in den Mund legte; 1839 kamen die vier Bände seiner Critical and Miscellaneous Essays heraus, worin die schönen Abhandlungen über Voltaire, Diderot, Mirabeau, Burns, Goethe, Schiller und Jean Paul. Schon zwei Jahre früher hatte er seine French Revolution (3 vols., deutsch von Feddersen) veröffentlicht, dieses Epos in Prosa, welches den Kennern der französischen Revolution einen so hohen Genuß gewährt. Weitere Ausführungen seiner Ansichten brachten seine Bücher Chartism (1839), Past and Present (1843), Latter-Day Pamphlets (1850), nachdem diese Ansichten insbesondere durch seine Lectures on Heroes, Hero-worship and the Heroic in History (1841, deutsch von Neuberg) unter seinen Landsleuten Wurzeln geschlagen. Mittels seines Buches Oliver Cromwell's Letters and Speeches (1852) hat Carlyle dem größten Kriegs- und Staatsmann Englands ein weit schöneres Denkmal errichtet, als das von der englischen Servilität und Orthodoxie demselben verweigerte jemals hätte sein können. Die History of Frederick the Great, 1858 (6 vols., deutsch von Neuberg und Althaus) ist ein breiter angelegtes Seitenstück zu seinem Revolutionsepos, ein eigentümliches Stück Historik, voll von Wunderlichkeiten und Schrullen, aber auch voll Geist, Leben und Farbe.

An Genius wie an Ruf steht allen Poeten, welche seit 1830 bis heute in England aufgetreten sind, Alfred Tennyson (1810—93) voran. Er ist, von den oben angegebenen Prinzipien erfüllt, ein lyrisch-didaktisch-epischer Dichter, wenn diese etwas unklare Bezeichnung seines Wesens statthaft sein sollte. Er gewann zuerst durch seine eigentümlich empfundenen und gefärbten Romanzen The Miller's Daughter, Mariana und Lady Clara Vere de Vere (1832) eine vorragende Stellung und befestigte dieselbe durch die weiteren Dora, Godiva und The Lotos-Eaters (1842). Englische Kritiker geben freilich seinen allegorisch-moralisierenden Gedichten, wie The Two Voices und The Vision of Sin den Vorzug, aber gewiß mit Unrecht. Später ließ er das zwar tief empfundene, aber zu stoffdünne und langatmige, daher eintönige, dem Andenken eines jung verstorbenen Freundes geweihte Klagegedicht In Memoriam erscheinen, sowie die drei poetischen Erzählungen (wenn dieser Gattungsname dafür paßt): The Princess, Maud und The Idylls of the King, unter welchen die zweitgenannte den Vorzug verdient. Weiterhin vermehrte er seine Gedichtesammlung bedeutend und brachte das Idyll-Epos Enoch Arden, dem ohne Frage unter sämtlichen größeren Schöpfungen Tennysons der Preis zugesprochen werden müßte, falls derselbe nicht streitig gemacht würde durch die dem Enoch Arden gefolgte Novelle in Versen Aylmer's Field, welche voll ist von herzbewegenden, wahrhaft erschütternd durchgeführten Motiven. Eine gewisse Manieriertheit des Ausdrucks, eine allzu nachgiebige Rücksichtnahme auf das in der Damenwelt seines Landes so maßlos beliebte „Lovely"-Genre tritt uns in allen diesen Dichtungen häufig genug störend entgegen; aber überall auch treffen wir einen echten und rechten Dichter. Freilich bedarf diese Thatsache sofort wieder einer Einschränkung. Denn wie es wahr ist, daß Tennyson, eben als echter Dichter, jedem und allem, sogar dem Gewöhnlichsten, dadurch, daß er es mit seinen Augen ansieht, daß er es durch das Medium seiner Auffassung und Behandlung hindurchgehen läßt, das ideale Gepräge aufdrückt, so ist es auch nicht minder wahr, daß er weder im Lyrischen noch im Epischen eine reine Wirkung hervorbringt. Das macht, seine Poesie ist ganz wesentlich nur eine beschreibende und demnach zur Lösung höchster Kunstprobleme unzulänglich. Das zeigen nur allzu

deutlich seine dramatischen Versuche, die historischen Dramen Queen Mary und King Harold, Becket, sowie The Foresters, welche Versuche der gealterte Schöpfer des Enoch Arden besser unterlassen hätte. Aber als beschreibender Dichter ist Tennyson groß, fast einzig. Eine ganz eigentümliche, ich möchte sagen eine tauschwere Mondscheinbeleuchtung liegt auf seinen Gemälden, und in dieser Beleuchtung erscheinen alle längst vertrauten Gestalten aus der antiken Sage und der christlichen Legende ganz anders und neu und doch wieder vertraut und eindrucksvoll. Man nehme zur Bestätigung Gedichte wie Oenone, Ulysses, The Lotos-Eaters und Simeon Stylites. Oder man halte, um zu erkennen, wie der Dichter in seinen Schildereien den Realismus holländischer Malerei mit einem Duftschleier innigster Melancholie zu überbreiten versteht, die Anfangsstrophen von Mariana und von Mariana in the South zusammen. Wie wunderbar sind hier Stille und Einsamkeit, Öde und Verlassenheit unseren Sinnen und unserem Gefühle vergegenwärtigt:

„Mit Moose dick umkrustet stand
Im Garten jeder Blumenstock.
Der Schlinge, die den Pfirsich band,
Entfallen war ihr morscher Pflock.
Der Wind durchstrich die Scheune frei,
Die Klink' am Thore knarrt' und schlug,
Und wehend Gras am Giebel trug
Das Dach der öden Meierei.
Sie sagte nur: ‚Mich flieht der Friede;
Mein Teil hier ist die Not!
Er kommt nicht! Ich bin müde, müde,
Ich wollt', ich wäre tot!'"
(Freiligrath.)

„Ein einz'ger schwarzer Schatten ruht'
Am Haus, das in der Ebne stand.
Durch Läden ward gedämpft die Glut,
Und staub'ger Wein umspann die Wand.
Rechts eines Berggrats blauer Kamm,
Vorn eines Strombetts leere Schlucht,
Indes fernhin in seichter Bucht
Das Wasser träg zum Ufer schwamm.
‚Maria!' klagte sie voll Pein,
‚Ave Maria!' Nacht und Morgen;
‚Ach,' sang sie, ‚ganz allein zu sein,
Liebevergessen und weltverborgen!'"
(Strodtmann.)

Die schönste Schilderei Tennysons ist, wenn ich recht urteile, seine Legende Godiva. Einzig in ihrer Art ist die keusche Grazie, welche den Ritt der nackten Godiva durch die Stadt Coventry umfließt:

„Dann floh sie in ihr innerstes Gemach
Und hakte los dort die verbund'nen Adler
Die ihr der Earl geschenkt: ihr Gürtelschloß.
Bei jedem Atemholen hielt sie inne,
Fast wie ein Sommermond, der aus Gewölk
Schamhaft hervortritt. Schüttelnd dann ihr Haupt,
Ergoß ihr wellig Haar sie bis aufs Knie.
Zog rasch sich aus; stahl sich die Trepp' hinab.
Und, wie ein Sonnenstrahl, von Säul' zu Säule
Glitt sie und huschte, bis am Thor sie stand.
Dort ihren Zelter traf sie: Purpurzeug
Deckt ihn, mit Golde prächtig blasonniert.
Dann ritt sie fort, mit Keuschheit angethan.
Die Lüfte schwiegen und der leise Wind
In Ehrfurcht lauschend, wagte kaum zu atmen.
Die Drachenhäupter an des Palastdachs
Metall'nen Rinnen schienen ihr zu blinzeln.
Des Hofhunds Bellen macht ihr Antlitz flammen,
Und ihres Zelters Hufschlag bebte Schrecken
Durch ihre Pulse. Dann die Spalten rings
Der blinden Mauern! Ach, und die phantast'schen
Neugier'gen Giebel! Doch hielt sie sich aufrecht,
Bis sie vom Felde her durchs graue Stadtthor
Den blüh'nden Flieder weiß erglänzen sah.
Dann ritt sie heim, mit Keuschheit angethan." (Freiligrath.)

Alfred Tennyson.

Nach Photographie.

Das stimmungsvollste seiner Gedichte dem Gehalte, das nervigste der Form nach dürfte wohl die Elegie Locksley Hall sein. Hier offenbart Tennyson auch, daß er, obgleich Hofdichter (Poet-Laureate) von amtswegen, den bald bebenden, bald stürmischen Herzschlag in der Brust seiner Zeit verstanden hat. Hier drängt ein energischer Gedanke den andern, ein großartiges Bild das andere. Wie treffend z. B. ist dieses:

„Langsam kommt das Volk geschlichen, wie ein Löwe, welcher leis
Zukriecht auf ein sterbend Feuer, seinen Feind beknurrend heiß."

Der Dichter verlautbart seine Zweifel, aber auch seine Hoffnungen, und tröstet sich über die bedrohlichen Erscheinungen der Gegenwart mit einem Fernblick in die Zukunft, wenn mit dem „Fortschritt der Sonnen" auch der Menschengeist ins Unberechenbare vorgeschritten sein werde, in eine Zukunft:

„Wo die Fahnen still sich senken und die Trommeln ausgegellt
In dem Parlament der Menschheit, auf dem Bundestag der Welt . . .
Menschen, Brüder, Mitarbeiter, Schnitter stets erneuter Saat,
Was an Thaten ihr vollendet, ist Verheißung künft'ger That."

Daß sein Idealismus meist von einem ernsten Pessimismus durchzogen war, bewiesen auch letzte Werke wie Demeter, and Other Poems und Sixty Years After. Tennysons Stil ist durchweg aristokratisch, auch wenn er, wie er mit Vorliebe thut, seine Stoffe aus dem Volksleben herausgreift. Aber durch sein Anschauen und Fühlen geht dennoch ein starker demokratischer Zug. Zu den außerordentlichen Erfolgen, die er gewann, hat ohne Zweifel beträchtlich mitgewirkt das Gefühl seiner Landsleute, daß in der tennysonschen Dichtung ein heilsames Gegengewicht gegen die erdrückende Schwere des Industrialismus gegeben sei.

Ich merke an, daß Tennyson der Dichter ist, welcher unter allen toten und lebenden Dichtern und Schriftstellern die glänzendsten Honorare bezog, ja geradezu beispiellose. So z. B. erhielt er für eines seiner allerschwächsten Gedichte, Seeträume betitelt, 10 Pfund für jede Verszeile, und das Gedicht enthält 313 Verszeilen. Milton erhielt für das Verlorene Paradies 5 Pfund.[69])

Es giebt auch eine tennysonsche Dichterschule, zu welcher mit mehr oder weniger Anspruch auf Eigentümlichkeit gezählt werden dürfen: J. A. Symonds, Verfasser einer trefflichen Geschichte der Renaissance, in seinen Dichtungen oft gramvoll sich durch die schweren Rätselfragen des Lebens zur Resignation durchringend (Many Moods, Sonnets), Alfr. Austin (Interludes, Leszko the Bastard, Prince Lucifer), auch Satiriker (The Season, The Golden Age), Lewis Morris (geb. 1833), in seinen Liedern von Lust und Leid oft zu lehrhaft, in erzählenden Dichtungen (Epic of Hades, Given, The Ode of the Life und Songs of Britain) bei glänzenden Einzelheiten oft zu lyrisch und zerflattert, Th. Ashe, Ch. Mackay (1814—89, Poems, Salamandrine, The Lump of Gold, Gossamer and Snowdrift).

Idealistische Richtung haben vor allem eingeschlagen und eingehalten Robert Browning (1812—89, der Gatte von Elisabeth Browning) und Algernon Charles Swinburne (geb. 1837 zu Henley unweit London), deren Wege sich aber doch wieder trennten, insofern jener den des Optimismus verfolgte, dieser den Pfad des Pessimismus betrat. Browning besaß dramatische Begabung; allein der übermächtige Einfluß, welchen Shelley auf ihn übte, verhinderte ihn, der visionären Zerflatterung Herr zu

werden und in seinen Dramen (Paracelsus, Sordello, Pacchiarotto, Christmas Eve, Easter Day, Marino Faliero, Locrine) feste Gestalten zu zeichnen. Später gab er die zwei lehrhaft erzählenden Gedichte La Saisiaz und The two Poets of Croisic, worin er, namentlich in dem erstgenannten, sehr entschieden gegen den modernen Materialismus Front machte. Leider hat er auch in seinen späteren Gaben (Ferishtas Fancies, persische Geschichten, Asolando) die lichtere Klarheit des Ausdruckes nicht angestrebt.

Swinburne begann seine Dichterlaufbahn mit der Veröffentlichung von Poems and Ballads, in welchen neben überschwenglicher Wolkenwandelei eine heißbrünstige, noch dazu mehr gemachte als elementare Sinnlichkeit sich kundgab. In den späteren Selections from the Poetical Works und neuen Poems and Ballads macht sich die edle Mäßigung des Alters günstig geltend. Nicht zum Vorteil seines Talentes wandte sich der Dichter der dramatischen Form zu und trat 1865 mit der antikisierenden Tragödie Atalanta in Calydon (deutsch von Wickenburg) hervor. Es ist Poesie in diesem Buchdrama, aber auch viel schwülstige Rednerei. Der pessimistische Grundgedanke des Stücks — mit höchster Energie dargelegt in dem wirklich großartigen Chorgesang: „Wer gab dem Menschen Sprache?“ u. s. w. — ist die Unerforschlichkeit, Willkür und Grausamkeit der Schicksalsschlüsse, welche, weil wir vergeblich dagegen ankämpfen, ihrem Geheimnisvollen unsere Verzweiflung gesellen. In demselben Gedanken- und Formenkreis bewegt sich ein zweites hellenisches Drama, Erechtheus. Mit seinem Trauerspiel Chastelard (deutsch von Horn), dessen Heldin Maria Stuart, trat Swinburne in die romantische Region hinüber, und es gelang ihm, ein Drama von Fleisch und Bein zu schaffen, dem auch die Bühnenwirkung nicht mangeln kann und dessen größter Vorzug ist, daß der Dichter darin den historischen Charakter der Schottenkönigin mit sicherer Hand getroffen und veranschaulicht hat. Blendend schöne Einzelheiten enthält Swinburnes Song of Italy, und unter seinen Prosaschriften ragt der geistfunkelnde Essay on Byron hervor, worin er den Dichterlord an dem Kaltsinn und der Heuchelei seiner Landsleute rächte.

Robert Browning.
Daguerreotypie aus dem Jahre 1833.

Durch gewählte Form und schöne Sprache bei tiefer Empfindung, aber dem einfacheren Verständnis oft weniger zugänglich, mit dem Inhalte seiner Dichtung und Richtung mehr nur höher Gebildeten Genuß bereitend, zeichnete sich aus D. G. Rossetti (1828—1882, Sonnets, and other Poems, Ballads and Sonnets, The Blessed Damozel, ein Seiten- oder vielmehr ein Gegenstück zu Poes Raven, Jenny, Lebenslauf einer Hetäre, A Last Confession, Dante at Verona, The Burden of Niniveh, Cloud Confines, The House of Life, ein Sonettenkranz Sister Helen, Rose Mary, The White Strip, The Kings Tragedy.[70]) Rossetti ist das Haupt einer Dichterschule geworden, gleichsam in Wiederaufnahme von Ideen William Blakes (1757—1827).

Dieser Maler und Poet war ein prophetischer Schwärmer und Träumer; in seinen Werken ergoß sich, oft ohne alle künstlerische Form, in glänzenden, gewaltigen Bildern eine dunkle, unverständliche Mystik (Poetical Sketches, Songs of Innocence, Prophetic Books; Werke, 1874 von W. Rossetti, dem Bruder des Dichters, herausgegeben). Blake anerkannte nur die Gotik, sowie die Werke Rafaels, Michel Angelos und Dürers als Kunst. Ihm ähnlich flüchteten sich auch Rossetti und seine Anhänger in die Früh-

D. G. Rossetti. Nach der Radierung von W. L. Scott.

renaissance, aus der gering geschätzten Kunst und Kultur der Gegenwart in die Zeit vor Rafael. Rossetti, selbst Maler, übertrug dann entsprechende Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei auch auf die Dichtkunst. Auch in dieser sollte, wie in der Malerei, durch das Studium der Vorläufer Rafaels, durch Rückkehr zur Einfachheit und Wahrheit bei geistiger Vertiefung des Inhaltes eine Neugeburt bewirkt werden. Von selbst verband sich damit eine Art rückwärts blickender Romantik. Die Schule nahm den Spottnamen Präraefaeliten als Ehrennamen auf. Die Vertiefung, die sie anstrebte, führte oft zu mystischer Neigung und zu schwerverständlicher Dunkelheit, die Hochschätzung der Vorbilder der Vergangenheit zur Vorliebe für altertümelnde Formen und gelehrtes Wesen. Trotzdem die Grundstimmung gegen den Materialismus gerichtet ist

blieb ein kräftiger Sensualismus manchmal nicht ausgeschlossen und trug den Vorwurf der Fleischlichkeit ein; das realistische Bestreben nach Naturwahrheit aber erzeugte oft peinlich genaue Kleinmalerei. Bahnbrechender Neuschöpfungen kann sich die Schule nicht rühmen, immerhin aber tüchtiger Leistungen. Browning, Swinburne, Morris, Patmore u. a. sind von ihr mehr oder weniger berührt. William Morris (geb. 1834) huldigte der altertümelnden Richtung in The Defense of Guenevere, Life and Death of Jason, The Earthly Paradise, The Story of Sigurd, sprang dann aber sozialistisch in die Zukunft über mit der Gedichtsammlung Pilgrims of Hope; Phantastik und Sinnlichkeit fehlen nicht. Den Zug zu tiefsinnig-geheimnissüchtiger Betrachtung in dunklem, schwer verständlichem Ausdrucke teilt mit der ganzen Richtung auch George Meredith (Lyrisches: Poems, Poems and Lyrics).

In der von ihrem Bruder vorgezeichneten Bahn bewegte sich auch Christina Georgina Rossetti (geb. 1830); schön und einfach trotz des Allegorischen in The Prince's Progress ließ sie die elegische Stimmung in ihren Liedern früherer Zeit, später in religiösen Dichtungen etwas einseitig dogmatisch ausklingen (Annus Domini, Poems). Folgendes Gedicht bezeuge aber ihre Gabe, in schlichter Schönheit der Stimmung Ausdruck zu verleihen.

„When I am dead, my dearest,
Sing no sad songs for me.
Plant thou no roses at my head
Nor shady cypress tree:
Be the green grass above me
With showers and dewdrops wet;
And if thou wilt, remember,
And if thou wilt, forget.

I shall not see the shadows,
I shall not feel the rain,
I shall not hear the nightingale
Sing on as if in pain.
But dreaming through the twilight,
That doth not rise nor set,
Haply I may remember,
And haply may forget.“

Auch Coventry Patmore steht mit dieser Richtung in einiger Verbindung (Poems), ist aber mehr Philosoph als Dichter, am besten da, wo er die Häuslichkeit besingt (The Angel in the House). Man unterscheidet auch eine jüngere präraffaelitische Schule, die zugleich an die Vorbilder modernster französischer Realistik anlehnt; zu ihr werden gezählt der Ire Arthur O'Shaughnessy († 1881, An Epic of Women, Bisclavarel), sein Freund John Payne (A Masque of Shadows, Songs of Life and Death), der wirre, krause Theophil Marzial (A Gallery of Pigeons) und Edmund W. Gosse (On Viol and Flute, New Poems), der zu derjenigen Abteilung der neupräraffaelitischen Schule gehört, „bei der die äußerste Gefeiltheit des Metrums, die höchste künstlerische Verfeinerung und die größte Zartheit der Empfindung an die Stelle der Fessellosigkeit und kühnen Leidenschaftlichkeit tritt, die sonst die präraffaelitische Poesie zu kennzeichnen pflegte.“ (Miß Robinson.)

Matthew Arnold (1822—88), das Haupt der „Schule der Verfeinerung“, klassisch vornehm in der Wahl der Stoffe und der Form (A Strayed Reveller, Empedocles on Etna, Sohrab and Rustem, New Poems), oft tief elegisch, mit ernstem Streben nach künstlerischer Objektivität, dabei oft aber auch akademisch reflektiert-kühl, heißt bei seiner gelehrten Neigung nicht mit Unrecht der „Dichter der Universitäten“. Zur „School of Culture“ zählen auch G. Eliot, Symonds, Warren, Richard Garnett. Der letztgenannte, angesehener Kritiker und Litterarhistoriker, teilt mit Arnold die Vorliebe für antike Stoffe und für Reflexion und bewährte sich besonders auch im Epigramm (Idyls and Epigrams).

Sehr bezeichnend, auch für die ganze Schule zum Teil giltig, ist folgendes Urteil der Dichterin Miß A. Mary F. Robinson in ihrer lehrreichen Arbeit „Zur Geschichte der zeitgenössischen Poesie Englands" (Unsere Zeit, XV. Jahrgang, Abschnitt VI):

„Es ist Matthew Arnolds Lieblingssatz, daß in der Dichtkunst auf den Ausdruck weniger Gewicht zu legen ist als auf die Handlung, während diese ihrerseits dem Gesamteindruck unterzuordnen sei; ferner, daß die Behandlung konsequent, einfach und objektiv sein möge. Die Erzielung dieser Vorzüge verursachte dem Dichter große Kosten an Arbeit und Energie, und leider bleibt dies dem Leser nicht verborgen. Arnolds sorgfältig gefeilte Dichtungen leiden an dem großen Fehler, daß man ihnen anmerkt, sie seien die Ergebnisse großer Sorgfalt und Mühe, nicht Himmelsgaben, nicht Eingebungen des Dichterdrangs. Ein Beispiel: Nach einer schönen Schwärmerei über die ewige Einsamkeit und Verlassenheit der Sterne kommt Empedokles plötzlich zu sich und sagt, es sei natürlich ein Mißgriff, vorauszusetzen, daß die Sterne von seinem Elend berührt werden, denn sie seien ganz anderen Daseinsbedingungen unterworfen. Beim Lesen solcher Reflexionen kann man sich des Verdachtes nicht erwehren, der verzweifelnde Philosoph auf dem Ätna habe sich plötzlich der arnoldschen Theorie erinnert, daß die Poesie einfach und objektiv sein müsse. Kann man aber Empedocles on Etna nicht eine vollkommene Leistung nennen, so muß man die Dichtung doch als eine vorzügliche und charakteristische bezeichnen."

Edwin Arnold (geb. 1832) dichtete — eine Frucht seiner indischen Studien — das erzählende Gedicht The Light of Asia, or The Great Renunciation, 1881 (Buddha, deutsch von Arthur Pfungst) und die Indian Idyls, und setzte seiner verstorbenen Gattin in My Lady's Praise ein schönes Denkmal warmer Empfindung. Und auch aus Australien herüber läßt die dichtende Muse ihre Stimme erschallen durch An Australian Colonist, Douglas B. W. Sladen (Australian Lyrics, A Poetry of Exiles, A Summer Christmas).

Der Schotte Robert Buchanan (geb. 1841, Poetical and Prose Works), ein Meister in ergreifender und pathetischer Sprache, guter Naturschilderer, gemahnt mit seinem idealen Pessimismus und Pantheismus an Shelley, huldigte aber seiner Theorie vom „mystischen Realismus" zu sehr auf Kosten der Klarheit. Im Drama of Kings zeichnete er Gestalten und Ereignisse aus dem deutsch-französischen Kriege; im Buchdrama (The Witchfinder u. a.) und im Lustspiel (A Madcap Prince) vermochte er nicht recht aufzukommen.

Welchen Einfluß auf die Entwickelung der zukünftigen Dichtung eine neueste Richtung, „die neue französische Dichterschule", die „Salondichter", die „Vers-de-société-writers", an ihrer Spitze Fred. Locker, Andrew Lang, Austin Dobson u. a. gewinnen werden, muß eine spätere Zeit lehren.

Wie in andern Ländern, so werden auch in England in neuer und neuester Zeit eine Unzahl Verse angeblich auf dringendes Verlangen von Kennern und Freunden gedruckt, so daß der Schrecken vor Versen oft auch die Erzeugnisse dichterisch Berufener dem Schicksal unverdienter Nichtbeachtung preisgiebt. Unter den besseren Dichtern im Gebiete der Lyrik und Epik, in Lied, Ballade, Schilderung müssen genannt werden: George Macdonald (geb. 1824), trefflich in der Ballade (Poems, The Hidden Life and other Poems), beachtenswert auch im Roman (David Elginbrod, The Seaboard Parish, Malcolm); James Bailey (geb. 1816), der in Festus die Faustsage lyrisch dramatisch behandelte und in The Age die Satire pflegte; der Balladendichter T. W. Cox Bennett († 1895); James Pycroft († 1895), Verfasser von Agony Point; Wil-

liam Watson (Wordsworth's Grave u. a.); Alfred Lyall (Verses Written in India); Th. Gordon Hake (Parables and Tales), trotz sorgfältiger Form oft schwer verständlich; Roden Noel, von tiefem Naturgefühl und innerm Reichtum (The Red Flag, A Little Child's Monument), aber in Behind the Veil viel zu mystisch dunkel; Richard Jeffries († 1887), feiner Schilderer des Landlebens (Gamekeeper at Home). Auch unter den Frauen fehlen Berufenere nicht. Zu den früher Erwähnten seien noch gereiht: Mathilde Blind, die in der Gedankendichtung The Ascent of Men (1889) einen hohen Geistesflug unternahm, ohne dabei zu stürzen; die gelehrte Auguste Webster, die sich auch im Drama versuchte (Dramatic Studies, The Sentence); Frau Emily Pfeiffer (Under the Aspens, Glan Alarc, Quarterman's Grace), von klarer, männlich starker Geistesart, Mary Robinson (Songs, Ballads and A Garden Play) und Jessie Fothergill (geb. 1851, The First Violin, Peril, u. a.).

Neben dieser mehr an die strengeren Kunstformen sich haltenden neueren Richtung der Dichtung, zum Teil auch unter ihrem Einflusse, entfaltete sich nun während der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete des Romanes, der Novelle und der beliebt gewordenen „Short-Story“ eine ungemeine Fruchtbarkeit, deren Erzeugnisse, von der gesamten dichterischen Litteratur der Gegenwart drei Vierteile, und fast überwiegend wieder weiblicher Feder entsprungen, sich je nach den Gesichtspunkten einreihen lassen in die historische, psychologische, religiöse, politische, ethnologische, soziale und gouvernantenhafte Art. Charakteristisch ist die fortwährende Beliebtheit und damit auch Pflege der Sensation. Mögliche und unmögliche Abenteuer, offene und geheime Verbrechen, Mystisches und zügellos Phantastisches, die ethischen und nervösen Auswüchse unserer Zeit fanden als Reizmittel ihre Verwendung, oft bei gesuchtem, oft bei glänzendem Stile in der Darstellung. Und doch blieb bei aller Phantastik englischer Realismus, häufig mit Humor durchsetzt, der wesentliche Grundzug, unter Vermeidung des nackten und wüsten Naturalismus, wie er über dem Kanal gleichzeitig sich laut machte. Zu allgemeinerem Ansehen gelangten Walter Besant (geb. 1838, The Revolt of Men, The Children of Gibeon, Uncle Jack), der gemeinsam mit James Rice Novels herausgab, unter denen The Golden Butterfly von Humor überquillt; R. D. Blackmore (Sabina Zombra, The New Prince Fortunatus), Thomas Hardy (Wessex Tales, Tess of the Urbervilles, The Woodlanders), James Payn (A Prince of the Blood, The Word and the Will). Noch stärker als der Letztgenannte ging auf Sensation mit romantischem Anhauch aus L. Stevenson (1850—94) in New Arabia Nights, Dr. Jekyll and Mr. Hyde und anderen Erzählungen. Mit Treasure Island bot er eine Art fesselnd geschriebener Robinsonade. Er gilt trotz der schottischen Färbung seiner Sprache für den besten Stilisten der Gegenwart. Auch in den folgenden Werken (Catriona, Kidnapped, Underwood) erwies sich seine große Begabung für spannende Schilderung und Erzählung.[71]) An Kraft und Erfolg stehen diesem Haupt der Sensationsrichtung nach: der phantasiereiche Pfarrer Sabine Baring-Gould (Court Royal, Mehalah, Richard Cable, u. a.), Grant Allen, der Verfasser von Kriminalgeschichten, C. Doyle (Sherlock Holmes), F. W. Robinson, D. Sampson, B. H. Jarvie. Die früher so eifrig gepflegte Seegeschichte setzte Clark Russel fort (The Frozen Pirate, The Death Ship). Hall Caine (geb. 1853) ging zwar noch von der Art der Abenteuerromane aus, bestrebte sich aber doch, die seelischen Vorgänge zu entwickeln (The Shadow of a Crime, The Scape Goat, Son of Hagar). George Meredith, als Lyriker schon erwähnt, zählte bald als

feiner Kenner und Darsteller des innern Lebens und als gestaltungskräftiger Schilderer mit Recht zu den angesehensten Erzählern (The Ordeal of Richard Feverel, Diana of the Cross Ways, u. a.). H. R. Haggard (geb. 1856) stieg von der Freude an phantasiereicher Schilderung von Abenteuern mit realistischer Kleinmalerei King

L. Stevenson.

Solomon's Mines, Allan Quatermain zu hoher Stufe auf mit dem aus dem Leben im dunkeln Erdteil gewonnenen Roman She, ausgezeichnet durch glänzende Naturschilderung und feine Beobachtung sozialer Zustände. Gleich ihm erwarb sich hohes Ansehen Marion Crawford, von amerikanischen Eltern abstammend. Weite Reisen und psychologisches Talent befähigten ihn zu dem freilich nicht immer gleich gelungenen Versuche, das Seelenleben der einzelnen Völker zu erfassen und künstlerisch wiederzugeben mit reicher Phantasie und in schöner Sprache. Leider hält auch bei ihm wie bei so vielen englischen Romandichtern die erwägende Betrachtung den epischen Fluß der Handlung

allzu sehr auf; am besten sind die Darstellungen italienischen Lebens (Khaled, a Tale of Arabia, reizende Variante der Undinesage, A Roman Singer, Marzios Crucifix, Saracinesca, Don Orsino, Greiffenstein, Mr. Isaacs u. v. a., eine Anzahl deutsch von Therese Höpfner). Ebenfalls in fremde Länder führte mit seinen Stoffen Rudyard Kipling (geb. 1865); er schilderte in gesund realistischer Weise, dramatisch bewegt und oft humoristisch Leben und Weben seines ostindischen Geburtslandes (Plain Tales from the Hills, Under the Deodors u. a.), führte dann aber auch auf den heimischen englischen Boden über und entrollte furchtbare Bilder aus dem Ostende Londons (Many Inventions, Soldier's Three, The Light that Failed). Gesunderen Realismus verraten ferner T. Anstey, der nach phantastischen Novellen (Vice versa) in Romanen (A Fallen Idol, The Tinted Venus) sich mehr dem wirklichen Leben zuwandte; ferner James M. Barrie (Dorfgeschichten), nach vieler Urteil der größte Humorist der Gegenwart, E. F. Keary, der Satiriker Laurence Oliphant u. v. a. Mehr der Teilnahme an der brennenden Tagesfrage des Homerule als dem wirklichen künstlerischen Vermögen dankte der Agitator O'Brien seinen Erfolg mit dem Romane When we were Boys. Als Psychologiker von Gedankentiefe ist zu bezeichnen Mark Rutherford (W. H. White, Autobiography Mark Ruderford's, Catherine Furze).

Aus der großen Zahl der Romanschriftstellerinnen und Novellistinnen ragen durch Begabung oder auch nur durch Erfolg hervor: Miß Ouida (Luise de la Ramée, geb. 1840), gute Schilderin der Gebrechen der höheren Stände, gerne zu geschraubt im Stile (Napaxine, Othmar, Strathmore, Wanda, u. a.); die vielschreibenden Frauen Elisa Braddon (Like and Unlike u. a.) und Mary Oliphant; Frau Frances Burnett (Little Lord Fauntleroy), Frau Lyn Linton, Edna Lyall (Baily), Frances Trollope, Florence Marryat, T. Hopkins (anmutig in der irländischen Geschichte The Nogents of Carricona), Beatrice Harraden (Ships that Pass in the Night), gute Beobachterin wie A. Clifford (The Crime of Mrs. Keats), Frau Craik (Mullock), die gute Reiseschriftstellerin Lady Brassey, Weltumseglerin auf eigener Yacht, auf dem Meer gestorben, und endlich, sehr beachtenswert, Ralph Iron (Olive Schreiner, Dreams, The Story of an African Farm).

Mrs. Humphrey Ward erregte mit dem freisinnig-religiösen Romane Robert Elsmere mehr durch die Tendenz, als durch den litterarischen Wert großes Aufsehen, half aber auch mit diesem Werke, wie mit dem späteren The History of David Grieve dem Realismus Bahn brechen. Die freireligiöse Richtung unterstützte Mrs. Deland in John Ward, Preacher, zum Zeichen, daß die englische Orthodoxie da und dort einem frischeren Geisteszuge weicht.

Über die dramatische Dichtung Englands in neuer und neuester Zeit ist im allgemeinen nicht viel Günstiges und Erfreuliches zu melden. Den dramatischen Werken der bedeutenden Dichter in den ersten Jahrzehnten hatte oft der eigentliche dramatische Nerv gefehlt. Die ungeheure Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der erzählenden Schriftstellerei schwächte die Neigung für das schwerer verständliche eigentlich künstlerische Drama, und so fühlten sich auch die Dichter weniger dazu angeregt. Dem Geschmacke des Publikums kam auf den Bühnen das Unterhaltungsstück und der aufregende, geistigen Gehaltes entbehrende Spektakel entgegen. Die höhere Gesellschaft mied bis in die neueste Zeit das Theater.

Th. Lovel Beddoes (1803—49), der schwermutvolle Lyriker, besaß zwar dra-

matische Gestaltungskraft, störte aber durch Seltsamkeiten eine befriedigende künstlerische Entfaltung seines Talentes (The Bride's Tragedy). Als Tragiker entwickelte seinen zeitgenössischen Mitstrebenden voran Henry Taylor (1810—86) ein reiches Talent und einen sachgemäßen Eifer. Seine Trauerspiele (Isaac Comnenus, Philipp van Artevelde, Edwin the Fair) sind wohl die gesundesten Früchte, welche auf diesem Felde der Litteratur Englands in neuerer Zeit eingeheimst wurden.[72]) Nach klarerer Ausprägung des tief erfaßten Stoffes strebte der pseudonyme Michael Field (Fair Rosamund, Brutus ultor, Canuthe the Great). R. Hengist Horne (1803—84), auch als Geschichtschreiber, Novellist und Epiker (Orion) thätig, lehnte nicht erfolglos an die klassische Dramatik an (The Death of Marlowe, Gregory VII, Judas Iscariot, Cosmo de Medici). Richard Garnett bot eine edle Gabe in dem Stücke Iphigeny in Delphi, und James Thorneley bewies Geschick für das historische Drama in Stanley (Stoff aus dem Bürgerkriege). Für geringerer Ansprüche Befriedigung sorgten, wie früher Th. Holcroft († 1809), J. O'Keefe († 1833), George Colman († 1836, John Bull), so später T. Robertson († 1871, Society, School, Ours) und Tom Taylor († 1880). In neuester Zeit strebten wieder nach Hebung der Bühne Arthur Jones (Middleman, Judah, The Crusaders), und Pinero (The Times, The Profligate), doch ohne gerade hoch zu greifen. Die Verfasser von Romanen und Novellen dramatisierten oft selbst ihre Stoffe, oder dann besorgten das die sogenannten „Thinkers“, wie man die Zurechtschneider von Erzählungen anderer für die Bühne nennt. Schließlich verriet die Beliebtheit der hauptsächlich durch den Schauspieler James Byron gepflegten Burlesken und Pantomimen nur den trostlosen Verfall der dramatischen Kunst.

Bevor wir vom Essayismus und der Geschichtschreibung in England noch einiges sagen, führe ein kurzer Gang nach

Nordamerika.

Schon wiederholt hatten wir im Verlaufe dieses Abschnittes Veranlassung, über den atlantischen Ozean hinüberzublicken, um bezügliche Erscheinungen der nordamerikanisch-englischen Litteratur zu signalisieren. Die Angelsachsen der Vereinigten Staaten haben sich seit dem 18. Jahrhundert werkthätig an der Entwickelung der englischen Litteratur beteiligt, und Namen wie die von uns schon berührten eines Franklin, eines Cooper, eines Irving werden stets Zierden derselben sein. Im 19. Jahrhundert hat die nordamerikanische Poesie, gepflegt von John Pierpont, Charles Sprague, John Brainard, Alfred Street, James Percival, G. P. Morris, John Whittier (1807—92), trefflich in der Ballade, Kämpfer gegen die Sklaverei in feurigen Liedern (Voices of Freedom), Oliver Holmes, John Richard Drake und Fitz Greene Halleck, einen schönen Aufschwung genommen. Von größerem Umfang des Talents als die Genannten war Richard Henry Dana (1787—1879), ein Meister im schwermütigen Naturgemälde (The Dying Raven) und in der wildphantastischen Romanze (The Buccaneer). Noch größeren Beifall gewannen William Cullen Bryant (1794—1878), Edgar Allan Poe (1809—49) und Henry Wadsworth Longfellow (1807—1882). Bryant war eine fein und zart organisierte Dichternatur. Seine Poesie — wesentlich didaktisch angehauchte Lyrik — hat sehr große Ähnlichkeit mit der von Cowper, Gray und Young, aber er weiß einen spezifisch ameri-

kanischen Ton beizumischen, einen so spezifischen, daß man ihn mit Recht den ersten Originaldichter seines Landes genannt hat. Naturseliger Optimismus ist die Seele seiner kleineren und größeren Dichtungen (Poems, Thanatopsis, The Prairies, The Ages). An Reichtum und Glanz der Phantasie wird Bryant von Poe übertroffen, dem eigentlichen Romantiker unter den anglo-amerikanischen Poeten, dessen Romanzen (Annabel Lee, Ulalume, The Raven) einen ganz eigentümlich phantastischen Zauber besitzen.[73])

Poe, der in beklagenswertester Weise, nämlich an den Folgen der Trunksucht, im Jahre 1849 im Spital zu Philadelphia gestorben ist, erinnerte in seiner ganzen Art und Weise an die deutschen „Kraftgenies" des 18. Jahrhunderts. Ohne Frage war er ein Mann von Genie. Seine Dichtungen, unter welchen neben seinen Romanzen und Rhapsodien auch die Novellen Arthur Gordon Pym, The Facts in the Case of M. Valdemar und The Descent into the Maelström hervorragen, geben Zeugnis von einer Originalität, wie sie bisher kein zweiter amerikanischer Poet bewiesen hat, mit alleiniger Ausnahme von Longfellow in seinem Hiawatha. Die Romanze The Raven, von welcher Strodtmann in seinem Lieder- und Balladenbuch amerikanischer und englischer Dichter (1863) eine gute Verdeutschung gegeben hat, ist eine ganz wundersame Variation des Themas vom „Hereinragen der Nachtseite der Natur" ins Menschenleben. Gleich die Eingangszeilen

„Einst zur Nachtzeit trüb und schaurig,
Als ich schmerzensmüd und traurig
Saß und brütend sann ob mancher
Seltsam halbvergess'nen Lehr',
Als ich fast in Schlaf gefallen,
Hörte plötzlich ich erschallen
An der Thür ein leises Hallen
Gleich als ob's ein Klopfen wär'."
(Strodtmann.)

bringen in dem Leser, ohne daß er sich darüber Rechenschaft zu geben vermag, die Stimmung hervor, in welcher die Erscheinung des gespenstigen Raben ihre volle Wirkung auf ihn thun kann. Wenn man das Gedicht, welches mit dem Herzblut des Dichters geschrieben ist, gelesen hat, summt einem der düstere Kehrreim desselben, das trostlose „Nevermore!" des schwarzen Vogels tagelang im Kopfe.

Milder, reifer, künstlerischer als Poe ist der mit deutscher Bildung getränkte Longfellow, dessen Dichten — sei es, daß es sich als Lyrik (Poems, deutsch von Neidhardt und von Riecke), als metrischer Roman (Evangeline, The Courtship of Miles Standish) oder als Prosaroman (Hyperion, Kavanagh) oder endlich als dramatische Rhapsodie (The Spanish Student, The Divine Tragedy, The Golden Legend, The New-England Tragedies, eine Trilogie) äußere, einer Landschaft voll idyllischen Friedens gleicht, durchströmt von einem ruhig gleitenden Fluß, durchzogen von einer waldigen Hügelkette, von welcher da und dort in abendrötlicher Beleuchtung eine romantische Burg- oder Klosterruine herabschaut. Einen Anlauf zu Bedeutenderem, Originellerem hat er, und zwar mit Glück, unternommen in seinem Song of Hiawatha (deutsch von Freiligrath und von Böttger), einem epischen Gedicht, welches die indianische Edda zu heißen verdient und ohne Frage das ursprünglichste Dichterwerk ist, welches Amerika bislang erzeugt hat. Nicht minder deutliche Anklänge von Deutschem als bei Longfellow trifft man auch bei dem gemütlich-humoristischen Träumer G. Mitchell (pseudonym Marvel, Reveries of a Bachelor, Dream Life). Wie dieser an Longfellow, so lehnt sich der phantastisch-humoristische Novellist N. Hawthorne (1804—64, The Scarlet Letter, The Snow-image, and other Tales, u. a.) an Poe. Sein Freund Oliver Wendell Holmes (1809—94) machte sich durch humoristisch-philosophische Schriften, Gedichte und Romane (Poems, Humorous Poems, Wit and Humour,

Henry Wadsworth Longfellow.

Nach einer Photographie.

Elsie Venner, The Guardian Angel u. a. einen guten Namen. In den Erzählungen und Schildereien von Thomas Aldrich, der sich neuestens in Wyndham Towers als guten Epiker erwies, und Mark Twain (eigentlich S. L. Clemens, geb. 1835; Humoristische Schriften, deutsch von Busch, 1875) tritt die humoristische Auffassungs- und Betrachtungsweise von Welt und Menschen ebenfalls in den Vordergrund, wogegen der fruchtbare Novellist William Dean Howells (bedeutendstes Werk der Roman A Modern Instance) mehr die pathetische Seite der Erscheinungen des Lebens hervorkehrt. Pionierleben im Westen schildert anziehend Egglestons The End of the World; das Kreolentum in Louisiana zeichnet mit Gemüt realistisch wirkungsvoll George W. Cable aus New-Orleans. Henry Games erweist sich durch Daudet, Balzac und Turgenjew beeinflußt (sein vorzüglichster Roman The American hat zum Seitenstück The Europeans mit deutschfeindlicher Haltung). Die beschreibende, lyrische und elegische Dichtung, wofür Bryant und Longfellow die Grundtöne angegeben, wurde mit mannigfachen Variationen weitergeführt durch ein jüngeres Poetengeschlecht. Aus der Menge der Angehörigen desselben treten als begabt und berufen vor der empfindungsreiche Henry Thoreau (1817 bis 1862, Walden, or the Life in Nords, A Yankee in Canada, u. a.), mit Poems and Ballads Bayard Taylor (1825—78), der die Eindrücke und Beobachtungen auf seinen weiten Reisen schilderte (Rhymes of Travel, Poems of Orient u. a.), in Novellen und Romanen aus dem amerikanischen Leben (Hannah Thurston, Joseph and his Friend) mehr Beruf zeigte als im Drama (The Prophet, Prince Deukalion), und dessen bleibendstes Werk wohl seine meisterhafte Übertragung von Goethes Faust ins Englische sein dürfte; ferner R. H. Stoddart, J. R. Lowell (geb. 1819, A Years Life, Biglow Papers in Yankee-Mundart), A. Dorgan, J. J. Piatt, G. H. Boker, der einzige Anglo-Amerikaner, welcher als Dramatiker genannt zu werden verdient. R. Thompson und Joaquin Miller, welcher, wahrscheinlich von deutscher Abkunft (er soll eigentlich Cincinnatus Heine Müller oder Heinemüller [?] geheißen haben), mittels seiner Songs of the Sierras (1874) großes Aufsehen erregte. Die eigenartigste dieser wildromantischen Novellen in Versen ist die erste (Arizonian). Walt Whitman (1819—92), in welchem die eine Hälfte seiner Landsleute einen großen Dichter, die andere einen großen Narren sah, schien der Meinung zu sein, die Verachtung von Gesetz, Regel und Form sei die richtige Voraussetzung für echte Poesie. Seine Leaves of Grass (deutsch von dem Litterarhistoriker und Dichter K. Knortz) und seine Drum Taps, wie er seine Gedichtesammlungen betitelte, sind in hinterwälderischen Streckversen geschrieben, welche häufig ganz rhythmuslos einherstürmen oder einhertorkeln. Hat man etliche dieser Grashalme angesehen und etliche dieser Trommelschläge (eine Frucht des großen Bürgerkrieges in der Union) mitangehört, so hat man genug. Angenehmer liest sich seine naturschildernde Prosa in Specimen Days and Collect, die in biographischen Mitteilungen das Verständnis der Gedichte erleichtern. Der Sonderling fand Nachahmer, die sich Whitmanisten nannten.[74])

Bret Harte.
Nach Photographie.

Viel bekannter als alle die Genannten ist diesseits des Ozeans und vorab in Deutschland der „Kalifornier" Francis Bret Harte (geb. 1839 zu Albany) geworden.

Seine bizarr-originellen Skizzen in Versen und Prosa — (eine Auswahl von jenen hat Freiligrath vorzüglich verdeutscht in seinen Ges. Dichtungen, 1877, Bd. 4) — aus dem kalifornischen Goldgräber-, Ansiedler-, Jäger- und Vagabundenleben zogen durch ihren packenden Realismus an. Allein zu größeren Schöpfungen reichte denn doch die Kraft von Bret Harte nicht aus, wie sein weit über Gebühr gepriesener, jedem gesunden Gefühl und Geschmack antipathischer Roman Gabriel Conroy deutlich bewies. Später verliebte sich der Mann in seine eigene Manier, überpfefferte dieselbe maßlos und zeichnete demzufolge in seinen Erzählungen fast nur noch unmögliche Situationen, in welchen unmögliche Leute herumtaumelten. Natürlich lobhudelten deutsche Skribenten diese nahezu gehirnweichen Phantastereien immer noch, als man derselben drüben in Amerika längst überdrüssig geworden war. Unter den Humoristen sind ferner zu nennen Charles Leland (Hans Breitman), Seba Smith (Major Jack Downing) und R. Terry Cooke (Steadfast). Wie anderwärts gedeihen Romane, Novellen und Short Story üppig. Genannt seien Theod. Winthrop († 1861, John Brent, Canoe and Saddle), Will. Dean Howells, Henry James jr. (The American, Roderick Hudson), Edgar Fawcett, der, auch formschöner Lyriker, die Erbärmlichkeit der hohen Stände schildert (Miriam Ballestier, A Daughter of Silence), Henry D. Lloyd, mit sozialistischer Richtung (A Strike of Millionaires, Against Miners, 1890); Robert Wallace (Ben Hur, religiöse Novelle aus Christi Zeit); Ed. Bellamy, dessen von aller Welt gelesenes Looking Backward doch wenig poetischen Wert hat.

Die reich gepflegte Lyrik treibt in der Gegenwart manche beachtenswerte frische Blüten; so in den Gedichten des Sidney Lanier und des lebensfrohen J. Russel Lowell (Heartsease and Rue); so in B. Peacocks Poems of the Plains, darin das Naturleben eine ebenso schöne Darstellung findet wie in den Gedichten von O. C. Auringer (Voices of a Shell, Scythe and Sword). Die Zahl der amerikanischen Dichterinnen ist Legion. Wenn wir aber aus derselben Marie Brooks (geb. 1795), Lydia Sigourney (geb. 1797), Elisabeth Oakes-Smith, Hannah Gould, Anne Bradstreet, Emma Embery, Karoline Sawyer, Mary Hewitt, Grace Greenwood, Frances Sargent-Osgood, Mary Stuart-Sterne, Elisabeth Akers und Helene Jackson hervorheben, so dürfte der Galanterie vollauf genug gethan sein, nachdem wir noch erwähnt haben, daß von Verehrern ihrer Muse Ella Wheeler die „amerikanische Sappho" genannt wird. Und nun wieder zurück nach England.

* * *

Wie schon zu den Zeiten der Steele, Addison und Johnson die litterarisch-kritischen Wochen- und Monatschriften in der englischen Litteratur eine sehr große Rolle spielten, so spielten sie eine solche von der litterarischen Glanzperiode Englands im 19. Jahrhundert an in verdoppeltem Maße. Mit sehr wenigen Ausnahmen haben sich alle berühmten Autoren in den verschiedenen Reviews und Magazines zuerst ihre Sporen verdient. Diese Zeitschriften waren und sind die eigentliche Heimat des viel gepflegten und viel umfassenden Genre des Essay, und manches Talent hat nie nach anderem Ruhme gestrebt, als nach dem, ein guter Essayist zu sein. Unter der Redaktion des ebenso gefürchteten als tüchtigen Kritikers (Essay on Beauty) Francis Jeffrey (1773—1850) wurde 1802 das Edinburgh Review gegründet, an welchem der berühmte Redner Henry Brougham (1779—1868), der sich mit seinen vortrefflichen Historical Sketches of Statesmen in the Reign of George III. auch in die Reihe

der englischen Historiker stellte, lebhaften Anteil nahm. Dieser whigistischen Zeitschrift gegenüber that sich unter der Redaktion von William Gifford das torystische Quarterly Review auf. Etliche Jahre später erschien Blakwoods Magazine und dann das Westminster Review, zu dem Zwecke gestiftet, die nationalökonomischen Grundsätze Benthams und seiner Schule zu vertreten und zu verbreiten. Thomas de Quincey (1785—1859), Autor von 150 Artikeln in Magazines und Reviews, gab, selbst ein Opiumesser, in seinem Hauptwerke Confessions of an English Opium Eater. Einer der begabtesten und liebenswürdigsten Reviewers und Essayisten war William Hazlitt (1780—1830), vielseitig, feinsinnig, selbst in seinen Paradoxen den Nagel auf den Kopf treffend. Zum Geschichtschreiber war er freilich nicht gemacht: seine History of Napoleon taugt nichts. Dagegen sprudeln seine unter verschiedenen Titeln gesammelten Essays (Table Talk, The Spirit of the Age, The Plain Speaker) von Geist und seine Characters of Shakspeare's Plays sind eine der besten Leistungen der ästhetischen Kritik seines Landes. Auf dem zuletzt genannten Felde hat mit Hazlitt eine Frau rühmlich gewetteifert, Mißtreß Jameson (1797—1860, Female Characters of Shakspeare). Der Hauptmann der Shakspeare-Litteratur ist indessen J. P. Collier (1789—1880), dessen Bemühungen um die Werke des großen Dichters und dessen Geschichte der dramatischen Poesie und der Bühne Englands bereits früheren Ortes in diesem Buche rühmlich erwähnt worden sind. Von John Morley (geb. 1838) seien hervorgehoben Edmund Burke (in den Men of Letters), Voltaire, Rousseau, Diderot. Die neuere englische Litteratur besitzt nur noch ein litterarhistorisches Werk von gleicher Gediegenheit, John Dunlops Geschichte des Romans (History of Fiction 1814, deutsch von Liebrecht 1851). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann unter den Skizzisten und Schilderern insbesondere W. Hepworth Dixon vielen Beifall mittels geschichtlicher und ethnographischer Essays (The Tower of London, Spiritual Wives, New America, The Holy Land, Free Russia), bis er in seinem Buch The Switzers alle seine guten Eigenschaften mit denen eines dick unwissenden, ganz verrücktes Zeug vorbringenden Sudlers vertauschte. Der Essayismus in seinem ganzen Umfange, sowie die Litterarhistorik, sind auch drüben in Nordamerika eifrig gepflegt worden. In der ersten Reihe der dortigen Essayisten stehen, von Franklin und Irving abgesehen, der berühmte Kanzelredner W. E. Channing (1780—1842; Evidences of Revealed Religion, Essay on National Literature, Character and Writings of Milton, Character of Napoleon), ferner A. H. Everett (1792—1847), lange Zeit die Hauptfeder des North American Review, und Ralph Waldo Emerson (1803—1882) der gedankenvolle und beredsame Verkündiger deutscher Philosophie in seinem Vaterlande, der Meister in der Charakteristik von Völkern und Poeten (Representative Men, English Traits, Shakspeare and Goethe, Essays). Im ästhetisch-kritischen Essay hat P. N. Hudson Gutes (Lectures on Shakspeare) und H. Th. Tuckerman (1813—71) Besseres geleistet (Thoughts on the Poets). Eine History of the American Theatre (1832) gab W. Dunlap, ein litterargeschichtliches Werk hohen Ranges Georg Ticknor (1791—1871) in seiner History of Spanish Literature (1849, deutsch von Julius 1852). Am erquicklichsten scheint mir der amerikanische Essayismus zu wirken, wenn er transatlantisches Natur- und Menschenleben zu Gegenständen seiner Thätigkeit macht. So in den Waldpoesie hauchenden Büchern des berühmten Reisenden und Naturforschers J. J. Audubon (1780—1851, Ornithological Biography, Quadrupeds of America),

so in den Erforschungen und Schildereien des Lebens und Strebens der Indianer durch H. R. Schoolcraft (1793—1864) und G. Catlin (1796—1872, The Indians of N. A., deutsch von Berghaus), so endlich in den das Yankeetum wie die Engländerei ebenso scharf als ergötzlich zeichnenden Skizzenbüchern, welche Thomas Chandler Haliburton (1803—65) unter dem Namen Sam Slick veröffentlicht hat (The Clock-Macker, Sam Slick in England). John Burroughs (geb. 1837), zu den neuesten Schriftstellern seines Landes gehörig (Wake Robin 1871, Winter Sunshine 1875, Birds and Poets 1877, Locusts and Wild Honey 1879), erweist sich als Essayist von großem Talente, als feiner Beobachter und anmutiger Schilderer des Naturlebens, namentlich des Lebens der Vögel.

Zum Schlusse des Kapitels über englische Litteratur ist uns noch die kurze Betrachtung der Leistungen vorbehalten, welche sie im 19. Jahrhundert im Fache der historischen Forschung und Kunst aufzuweisen hat. Manche dieser Leistungen sind freilich schon bei Gelegenheit von uns erwähnt worden. In großem Ansehen stehen bei den Engländern die History of Persia (1815) von J. Malcolm (1769—1833), die History of India von J. Mill (1775—1836), die History of the War in the Peninsula (1834) von W. F. P. Napier (1785—1860) und die History of Europe 1789—1815 von A. Alison (1792—1867), ein in der That kräftiges historisches Gemälde — nur schade, daß die Wahrheit desselben nicht selten durch allzu starke Beimischung torystischer Parteifarbe entstellt wird (deutsch von Meyer). Alt-Griechenland hat in George Grote (1794—1871, History of Greece, deutsch von Meißner) einen Geschichtschreiber gefunden, wie ihn das sinkende Rom in Gibbon fand. Grotes Werk ist geschrieben „mit dem Ernste der Wahrheit und der Glut des Genies", und es ist dem Verfasser gelungen, „die Bruchstücke hellenischen Lebens, welche auf uns gekommen, zu einem prächtigen Gebäude zusammenzufügen, in dessen Hallen wir bekannte Gestalten mit schärfer markierten Zügen wandeln sehen." Vorwiegender Gegenstand historischer Forschung und Darstellung blieb indessen die Nationalgeschichte, deren allseitige Aufhellung ermöglicht wurde und wird durch die Liberalität, womit in England den Geschichtschreibern öffentliche und private Archive aufgethan wurden und werden. Ein Muster kritischen Scharfsinns lieferte P. F. Tytler in seiner umfassenden History of Scotland (1828—43). Zur nämlichen Zeit unterzogen Sharon Turner (1768 bis 1847, The History of the Anglo-Saxons, The History of England from the Norman Conquest to the Reign of Elizabeth, 1814—29) und J. Lingard (A History of England from the First Invasion of the Romans, 1819—31) die Geschichte Englands ausführlichen Darstellungen, welche freilich bei großen Vorzügen durch die Befangenheit des erstern im Anglikanismus und des andern im Katholizismus beeinträchtigt wurden. Freieren Geistes schrieb James Mackintosh (1765—1832) seine leider nicht vollendete History of England und seine gediegene History of the Revolution in England in 1688. Als klassisch ist anerkannt die Constitutional History of England (1828) von Henry Hallam (1777—1859), und als vortrefflich in populärem Stil erzählt die History of England 1840 (deutsch von Demmler) von Thomas Keightley. Die englische Geschichte von 1816—40 hat in der nationalökonomischen Essayistin Miß Harriet Martineau (1802—76) eine scharfsichtige Erzählerin gefunden (H. of E. During the Thirty Years' Peace, deutsch von Bergius). J. Mitchell Kembles (1807—57) Buch The Saxons in England (deutsch von

Brandes 1854) brachte eine sehr gründliche kulturgeschichtliche Untersuchung des englischen Staats- und Gesellschaftswesens bis zur Zeit der normannischen Eroberung.

Über alle Mitstrebenden hat sich jedoch durch Erfolg weit hinweggehoben der Schotte Thomas Babington **Macaulay**, geb. 1800, gest. 1859 als Peer von England.[75] Macaulay begründete seinen Ruhm, welcher ein Weltruhm geworden, durch seine Speeches im Unterhaus (deutsch v. Steger), sodann durch seine poetischen Versuche — von diesen stehen in England besonders die Lays of Ancient Rome in großer Geltung; gewiß aber sind diesen Dichtungen andere macaulaysche weit vorzuziehen, wie The Armada, Ivry und vor allen das unvergleichliche puritanische Kriegslied The Battle of Naseby, welches sich den besten alten historischen Balladen Englands und Schottlands gleichstellt — und besonders durch seine historischen, litterarischen und biographischen Essays (deutsch von Bülau und von Steger, Schmidt und Althaus), welche seit 1825 im Edinburgh Review erschienen und zuerst 1843 in drei Bänden gesammelt wurden. Diese Aufsätze sind wahrhafte Triumphe der Kritik, sofern sich in denselben der behandelte Stoff unter der Hand des Kritikers zu selbständigen Kunstwerken gestaltet. Solche vollendet schöne Kabinettstücke der Historik sind namentlich die Essays über Milton, Machiavelli, Addison, Robert Walpole, Pitt, Clive und Warren Hastings. Im Jahre 1848 begann Macaulays History of England, from the Accession of James the Second (deutsch von Bülau, von Paret, von Lemcke, von Beseler) zu erscheinen. Sie sollte bis auf die Gegenwart herabreichen, allein der Tod des Verfassers hat die Fortführung des Werkes viel zu frühe unterbrochen; es reicht nur bis zum Frieden von Ryswick. Mit der Gestaltungskraft Walter Scotts ausgestattet, läßt Macaulay die englische Gesellschaft zur bezeichneten Zeit in ihren verschiedenen Abstufungen und in ihrer historischen Entwickelung vor uns reden und handeln, leiden und kämpfen, intrigieren und beten, ja sogar essen, trinken und sich vergnügen. Da lebt und webt alles und wir werden mit geschichtlichen Motiven und Persönlichkeiten des genauesten bekannt. Die Gruppierung des Stoffes, die Harmonie von Licht und Schatten in der Darstellung, die lebenswarme Diktion, dies alles erregt ein ästhetisches Behagen, welches noch dadurch erhöht wird, daß wir überall fühlen, hier spreche kein herz- und blutloser

Lord Macaulay.
Nach einer Photographie.

Diplomat, sondern ein viel erfahrener und patriotischer Staatsmann, welcher vollwichtigen Anspruch darauf hat, eben als Engländer, als englischer Patriot und Staatsmann auch in Beziehung auf seine Geschichtschreibung beurteilt zu werden. Denn das läßt sich nicht bestreiten, daß vom Standpunkte philosophischer Geschichtebetrachtung aus angesehen der Ruhm dieses Meisters der Charakterzeichnung und der kulturhistorischen Farbengebung einiger Einschränkung unterliegt: Macaulay ist kein freier Mensch, sondern ein in kirchlichen, politischen und sozialen Anschauungen des Whigismus befangener, zuweilen sogar mit einem starken Anflug von „Cant".

An Kraft und farbensatter Malerei des Stils wetteiferte mit Macaulay nicht erfolglos James Anthony Froude (1818—94), auch geistvoller Ethnograph in Oceana, The English in the West-Indes in seiner freilich sehr parteiischen History of England from the Fall of Wolsey to the Death of Elizabeth (1861 fg.).

Von höherer wissenschaftlicher Bedeutung als dieses und als das macaulaysche Werk ist aber die History of Civilisation in England (deutsch von Ruge 1860) von Henry Thomas Buckle (geb. 1821, gest. 1862 in Damaskus) — leider schon in ihren Anfängen durch den frühzeitigen, infolge übergroßer Arbeit eingetretenen Tod ihres Verfassers abgebrochen. Buckle machte den Versuch, die Historik auf eine ganz neue Basis zu stellen und die Geschichtewissenschaft der Naturwissenschaft anzunähern, damit, wie durch diese die Gesetze der natürlichen, so durch jene die Gesetze der moralischen Welt gefunden und festgestellt würden. Der riesige Torso des Werkes zeigt, daß, überhaupt die Möglichkeit der Lösung dieses Versuches vorausgesetzt, Buckle bei längerer Lebensdauer wohl der Mann gewesen wäre, diese Lösung zu finden oder wenigstens derselben nahe zu kommen. Er war einer der unterrichtetsten Menschen seiner Zeit und unbedingt der freieste Mensch, welcher seit Shelley in England geatmet hat. Daß er als Kulturhistoriker Vorzügliches zu leisten vermochte, beweisen die Kapitel seines Buches, welche die Geschichte des bevormundenden Geistes in Frankreich und England behandeln, die intellektuellen Zustände Schottlands im 17. und 18. Jahrhundert erörtern und die Ursachen der französischen Revolution darlegen. Allein das ganze Werk macht, auch durchaus abgesehen von seiner fragmentarischen Gestalt, dennoch keinen überzeugenden und befriedigenden Eindruck. Es leidet an der Sucht des Generalisierens, es macht den Menschen allzu sehr zu einem Abstraktum und handhabt die Menschen wie Ziffern in einem Rechenexempel. Buckle verfährt also ganz ähnlich wie die sozialistischen Träumer, Abstraktoren und Theorienspinner; nur „konstruierte" er die Vergangenheit, wie jene die Zukunft „organisierten". Der Franzose Comte hat einen schlimmen Einfluß auf Buckle geübt. Das merkt man an seiner willkürlichen Art, in den Kram der Theorie passende Thatsachen zu gruppieren, um dann aus solchen Prämissen voreilige Schlüsse zu ziehen.[76] Wie anregend übrigens Buckles Vorgang wirkte, bewies die in seinem Geiste gedachte und ausgeführte History of Rationalism in Europe (1866, deutsch von Jolowicz) von W. E. H. Lecky (geb. 1838). Wie dieses Buch bei deutlich hervortretenden großen Lücken und mancher Schiefheit in der Anschauung und im Urteil auch sehr gute Seiten aufzeigt, so gleichfalls Leckys History of European Morals from Augustus to Charlemagne und History of England in the Eighteenth Century (1878, deutsch von Löwe).

Das ältere, denselben Zeitraum behandelnde Werk von Lord Mahon (1805—75, später Graf Stanhope), die History of England 1713—1783 (deutsch von Steger)

erhielt dadurch manche Berichtigung und Bereicherung; allein Lecky zeigte sich in betreff festländischer Verhältnisse weit bornierter als sein Vorgänger. Überall trat in seinem Buche die Gehässigkeit gegen Deutschland hervor, dessen Litteratur und Wissenschaft ihm Dinge waren, die er nur ganz obenhin vom Hörensagen kannte, und auf jeder Seite des Werkes kann man Beweise finden, daß es Engländern nur ganz ausnahmsweise gegeben ist, fremde Verhältnisse unbefangen zu betrachten und zu würdigen. Zu den Ausnahmen gehören Kinglake (geb. 1809) und Martin (geb. 1816); jener als Verfasser des großen, gewissenhaften, höchst belebten und anschaulichen Buches The Invasion of the Crimea (8 vols.), dieser als Autor von Life of the Prince Consort (Albert von Koburg, 4 vols.). Von den älteren Historikern haben noch bei ihren Landsleuten Anerkennung gefunden Francis Palgrave (1789—1861) mit The Rise and Progress of the English Commonwealth (Anglo-Saxon Period) und die verschiedenen Werke über griechische Geschichte von G. Finlay (1799—1875); von jüngeren Historikern Eduard August Freeman (1823—92) History of the Norman Conquest), William Stubbs (geb. 1825, Constitutional History of England), M'Carthy (geb. 1830, A History of Our Own Times, 1879), und Sam. Rawson Gardiner (geb. 1829, History of England from the Accession of James I etc., 1603—42, History of the Great Civil War 1642—49), ausgezeichnet durch künstlerisch einheitliche Behandlung des Stoffes, John Richard Green (1837—83, A History of the English People) und James Bryce (geb. 1838, The Holy Romain Empire, The American Commonwealth).

Wie das Mutterland, so hat auch Nordamerika im 19. Jahrhundert eine Reihe von großen Geschichtschreibern hervorgebracht. Jared Sparks (1789—1866) lieferte ein umfassendes urkundliches Werk über Washington und dessen Zeit (Life and Writings of G. W. 1833—40), und George Bancroft (1800—91) unternahm, in der Schule deutscher Forschung gebildet, die große Aufgabe einer Nationalgeschichte seines Landes, mit den ersten Anfängen der Kolonisation desselben seine Erzählung beginnend, welche, wenn auch mitunter zu phrasenreich, stets belehrend und anziehend wirkt (History of the United States, 10 vols. 1834 fg., deutsch von Kretschmar 1847 fg.). Der größte Historiker Nordamerikas ist aber William Henry Prescott (1796—1859). Seine Werke vereinigen philosophischen Blick, tiefe Quellenkenntnis, Schärfe des Urteils und edle Darstellungskunst. Sie gehören unbedingt zu den schönsten Resultaten moderner Geschichtschreibung (History of the Reign of Ferdinand and Isabella, deutsch von Eberty, History of the Conquest of Mexico, deutsch von Eberty, History of the Conquest of Peru, deutsch von Eberty, History of the Reign of Philip the Second, deutsch von Scherr). Als auf einen ebenbürtigen Nachfolger hatte Prescott in der Vorrede zu seinem letzten Buch auf seinen Landsmann John Lothrop Motley (1814—77) hingewiesen, und diese Erwartung wurde glänzend erfüllt durch eine Leistung, womit Motley i. J. 1856 hervortrat und welche betitelt ist The Rise of the Dutch Republic (deutsch von einem Ungenannten 1857 fg.), ein Werk, das auf der breiten Basis gewissenhafter Quellenforschung in einem Stil von macaulayscher Anschaulichkeit und Belebtheit den Abfall der Niederlande von Spanien und die Gründung des holländischen Freistaats erzählt. Die Fortsetzung gab Motley unter dem Titel A History of the United Netherlands, from the Death of William the Silent to the Synod of Dort (4 vols. neue Ausgabe 1879); mit seinem trefflichen biographischen Buche The Life and

Death of John of Barneveld (2 vols. 1873) und mit Primary Causes of the Thirty Years' War beschloß er vorzeitig seine Laufbahn als Geschichtschreiber. Ein jüngerer Landsmann, Francis Parkman (1823—93), erkor sich wiederum die Heimat zum Gegenstande seiner Thätigkeit als Historiker, indem er unter dem Gesamttitel France and England in North-America (1851 fg.) eine Reihenfolge von Monographien veröffentlichte, welche bestimmt waren, die Kämpfe zu veranschaulichen, die auf nordamerikanischem Boden zwischen Frankreich und England oder, was dasselbe sagen will, zwischen Katholizismus, Feudalität und Monarchie auf der einen, und Protestantismus, Demokratie und Republik auf der andern Seite ausgefochten worden sind. Eine schwerwiegende kulturhistorische Leistung endlich war die History of the Intellectual Development of Europe (1863, deutsch von Bartels 1865) von John William Draper (1811—82). Nur wäre im Interesse einer allseitigen Erörterung und Klarlegung des großen Gegenstandes lebhaft zu wünschen gewesen, daß der Verfasser das Gebiet der Kunst und ihrer verschiedenen Erscheinungsformen nicht so ganz hätte zur Seite liegen lassen, wie er that. Das Moment der Schönheit und ihren Kult in einer Entwickelungsgeschichte des menschlichen Geistes unbeachtet lassen, das verrät denn doch eine große Einseitigkeit, um nicht zu sagen Roheit. Welcher anständige Mensch möchte denn ohne den Trost, welchen das Schöne und dessen Dienst gewähren, „des Lebens Unverstand" überhaupt noch mitmachen? Das drapersche Buch wird jedoch seinen Wert auch in der Zukunft behaupten, nämlich als ein kulturgeschichtliches Denkmal des geistverlassenen „Realismus" und des seellosen Banausentums, welcher und welches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich breitmachen durften. Sehr anziehend ist die History of the United States von Henry Adams geschrieben. MacMaster giebt eine sehr bemerkenswerte History of the People of the United States from the Revolution to the Civil War; nur hat der Verfasser Wesentliches und Unwesentliches zu wenig auseinandergehalten. Auf jahrelangen eingehenden Studien beruht die bedeutende History of Prussia under Frederic the Great (1888) von Herbert Tuttle. Der ungeheure materielle Erfolg, den die von 1885 an erschienenen Memoirs des Generals Ulysses Grant (1822—85) erzielten (für den ersten Band erhielt die Witwe Grants 200000 Dollars Honorar), kann über den, litterarisch angesehen, recht mittelmäßigen Wert des Buches nicht hinwegtäuschen; und nicht viel besseres gilt von den Memoiren seiner berühmten Mitgenerale Sherman und Sheridan (Personal Memoirs). Die neueste historische Arbeit der Nordamerikaner verdient das Zeugnis rührigen Fleißes, wie die der Engländer. Im allgemeinen will es scheinen, als ob über dem Ozean ein frischerer, kräftigerer und lebensfähigerer Geist das dichterische und litterarische Leben durchwehe, als im Mutterlande, wo sich wenig neue verheißende Triebe und Ansätze zeigen. Das „Victorian Age," welche gern gebrauchte Bezeichnung doch eben nur einem rein äußeren Umstande entnommen ist, besaß für die englische Litteratur nicht die Bedeutung, wie das Zeitalter der Elisabeth, und bedeutet kaum eine Entwickelung in aufsteigender Linie.

Zweiter Abschnitt.

Deutschland.[77])

Initiale von Albrecht Dürer.

Aus der alten, zwischen dem Kaukasus, dem Kaspiasee und dem Indus gelegenen Heimat der arischen Völkerstämme zogen auch die Germanen nach Europa herüber. Die Kelten waren ihnen vorangegangen und wurden von ihren Nachfolgern nach den westlichen Ländern und Küsten Europas gedrängt. Die Germanen aber ergossen sich teils über die Ostseeländer nach Skandinavien, teils ließen sie sich in dem weiten Gebiete zwischen dem Rhein, der Donau, den Alpen, der Elbe, der Ost- und Nordsee nieder.

Während „deutsch" zweifellos „volkstümlich, dem Volk angehörend" bedeutet, Adjektiv vom Substantiv diota, Volk, im Gegensatz zum Fremden, herrscht trotz Grimms und anderer Deutung des Namens Germanen als „Männer des Wurfspeeres" über diese Volksbezeichnung noch Unsicherheit. Sie dürfte am ehesten von den Kelten herstammen und bedeutet nach den einen „Schreier", nach anderen „Wäldler", nach dritten „Nachbarn".

An der West- und Südgrenze ihres wilden Landes mit den Römern in Berührung gekommen, wurden die Germanen Gegenstand römischer Eroberungssucht einerseits, römischer Wißbegierde andererseits. Bei römischen Schriftstellern, wie bei späteren Historikern der Griechen, muß man also die ältesten Urkunden deutscher Geschichte aufsuchen. Cäsar und Tacitus sind die Hauptquellen. Der letztere hat der germanischen Urzeit in seiner Germania bekanntlich ein herrliches Denkmal gesetzt, wenn auch eine unbestechliche Kritik annehmen darf, daß die Tendenz des großen Geschichtschreibers, seinen verdorbenen und erschlafften Landsleuten in der Schilderung eines unverdorbenen und frischen Naturvolkes einen strafenden Spiegel vorzuhalten, sein Gemälde von Altdeutschland da und dort etwas zu ideal gefärbt habe. Tapferkeit, Gastfreiheit, Starkmut in Leiden, Freiheitssinn, Biederkeit und Treue sind die Glanzpunkte dieses Gemäldes.

Also aus Asien waren die Germanen gekommen, und römische Schriftsteller geben uns Aufschluß über die deutsche Vorzeit. Mag immerhin das Buch des Tacitus über

Germaniens Zustände zu lichtfarbig gehalten sein, sicher ist dennoch, daß unsere Vorfahren zur Zeit, als sie mit den Römern Bekanntschaft machten, schon ziemlich weit in der Kultur vorgerückt waren. Die taciteische Schilderung ihres öffentlichen und häuslichen Lebens beweist es klar. Auch geht man wohl nicht zu weit, wenn man annimmt, daß die Germanen mit der Asenreligion zugleich auch die Kenntnis der Buchstabenschrift (Runen) mit aus Asien herübergebracht hätten, worauf die nordischen Sagen von Odhin deuten, der neben der Religion auch den Gebrauch der Schriftzeichen gelehrt habe. Will man den ältesten Spuren deutscher Poesie nachgehen, so ist Tacitus ebenfalls zu Rate zu ziehen. Er nämlich berichtet bekanntlich, daß die Germanen die Stammväter ihres Volkes, den Gott Tuisko oder Tuisto und dessen Sohn Mannus, in allen Liedern feierten, daß sie aus dem Klange des vor dem Treffen angestimmten Schlachtgesanges, welcher Barritus (Baritus, Barditus) hieß, den Ausgang des Kampfes ahnten und daß sie das Andenken des nationalen Helden Arminius in Gesängen bewahrten.

„Celebrant carminibus antiquis Tuisconem deum, terra editum, et filium Mannum,

Sunt illis hec quoque carmina, quorū relatu quem
Barditū uocant, accendunt animos, futureq: pugne
fortuna, ipo cantu augurant. Terrent eni trepidant
ue; prout sonuit acies. nec tam uoces ille, q̃ uirtutis

Aus einer Tacitushandschrift des 15. Jahrhunderts im Vatikan. (Nach Koennecke.)

originem gentis conditoresque.“ Germ. 2. „Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum (barritum) vocant, accendunt animos, futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur: terrent enim trepidantve, prout sonuit acies.“ Germ. 3. „Proeliis ambiguus, bello non victus, septem et triginta annos explevit (Arminius) caniturque adhuc barbaras apud gentes.“ Annal. II. 86. (Sie preisen in alten Liedern den Gott Tuisko, den Erdentsprossenen, und seinen Sohn Mannus, des Volkes Stammväter und Gründer. — Sie haben auch Gesänge, mittels deren Vortrag, welchen sie Bardit oder Barrit nennen, sie die Gemüter anfeuern und aus deren bloßem Schalle sie auf den Ausgang der Schlacht schließen; denn je nach dem Getön dieses Schlachtgesangs schrecken oder zagen sie. — Manchmal geschlagen, aber nie besiegt, erreichte Armin ein Alter von siebenunddreißig Jahren und wird von seinen barbarischen Landsleuten noch jetzt in Liedern gefeiert.)

Deutschtümlicher Enthusiasmus hat seinerzeit aus dem taciteischen Wort barritus oder barditus (hergeleitet von dem altnordischen Wort bardhi, d. h. Schild) das Vorhandensein eines Sängerordens (der Barden) in den altdeutschen Wäldern gefolgert, eine Folgerung, die als gänzlich unerweislich zurückgewiesen werden muß und hauptsächlich auf einer Verwechselung keltischer und germanischer Verhältnisse beruht. Ferner berichtet Julian aus der Mitte des 4. Jahrhunderts von deutschen Volksliedern am Rhein, die dem griechisch Gebildeten freilich wie „Rabengekrächze“ klangen (Misopogon II. 56). Endlich lassen sich aus des Jornandes oder Jordanis um die Mitte des 6. Jahrhunderts verfaßter gotischer Chronik (de Goth. orig. et reb. gest.) Nachklänge alter Gotenlieder, in welchen der Könige Berig und Filimer von Skanzien aus südwärts unternommener Zug besungen wurde, deutlich heraushören, wie auch in

Paul Warnefrids Langobardenchronik (de gest. Longobardorum) aus dem 8. Jahrhundert der dichterisch gehobene Ton alter Stammesheldenlieder vielfach hörbar wird. Aus den Andeutungen, welche die angeführten Zeugnisse enthalten, darf man kecklich den Schluß ziehen, daß schon in uralter Zeit in Deutschland die Volkspoesie thätig sich geregt habe. Gegenstand derselben mögen wohl vornehmlich die beiden, in ihrer ursprünglichen Form für uns freilich verlorenen Sagenstoffe vom hörnenen Sigfrid und vom Wolf Isengrimm und Fuchs Reinhart gewesen sein. Beide reichen in ihren Ursprüngen weit in die Zeiten germanischen Heidentums hinauf; der mythisch-heidnische Charakter der erstgenannten Sage, der primitive Waldgeruch der anderen beweisen das.[78]

Was die Sprache der germanischen Stämme anlangt, so hat sich, wie bekannt, vor allem Jakob Grimm um die Erforschung und Gesetzgebung derselben hohe Verdienste erworben (Deutsche Grammatik, Geschichte der deutschen Sprache), nach ihm noch eine Reihe bedeutender „Germanisten“, wie Lachmann, Schmeller, Haupt, Weinhold, Zarncke, Hildebrand, Heyne, Sanders, Wilmanns, Scherer, Bartsch u. a. Sie ist ein Zweig der indogermanischen Sprachenfamilie und zerfällt, so weit die Quellen zurückreichen, in folgende Hauptmundarten: 1) die ostdeutsche oder gotische, welche das Reich der Ostgoten in Italien und das der Westgoten in Spanien nicht überdauerte; 2) die oberdeutsche oder althochdeutsche, welche sich in drei Untermundarten verzweigte, in die bairische, fränkische, alemannische oder schwäbische, welche letztere im Vorschreiten des Mittelalters alle übrigen deutschen Dialekte an Bedeutung überflügelte; 3) die niederdeutsche, wozu das angelsächsische, friesische und altsächsische Idiom nebst seinen Töchtern, der plattdeutschen und holländischen Mundart, gehören; 4) die altnordische, woraus die isländische, die dänische und die schwedische Sprache hervorgegangen ist. Ein Übergangsdialekt vom Althochdeutschen zum Niederdeutschen war der thüringisch-hessische. — In der deutschen Verskunst galt stets das Gesetz der Betonung als oberstes, d. h. der Vers bestand aus einer bestimmten Anzahl stark accentuierter Silben, sogenannter Hebungen, zwischen welche sich andere, minder stark betonte Silben einschieben konnten. Die ältesten regelmäßigen Verse in deutscher Sprache, welche auf uns gekommen sind, stammen aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts und bestehen aus Langzeilen von acht Hebungen. Sie sind entweder das uralte Maß des volksmäßigen Heldenliedes oder doch nahe mit demselben verwandt. Bis ins 8. und 9. Jahrhundert wurden diese Verse durch den Stabreim oder die Allitteration, von da ab aber durch den Endreim zusammengehalten. Die älteste Versstrophe besteht aus zwei Langzeilen. Künstliche Maße und Liederstrophen kamen erst später, zur Zeit des Minnegesangs, auf. Wie frühe die deutsche Poesie sich gewerbsmäßige Träger geschaffen, ist nicht genau zu ermitteln. Schon zeitig jedoch gab es fahrende Sänger und Spielleute, welche die heimischen Heldenlieder vor den Großen und dem Volke sangen und sagten, d. h. unter Begleitung der Harfe und Zither, später auch der Fidel, in recitativartigem Gesange vortrugen. Daß übrigens auch Könige und Helden Gesang und Saitenspiel übten, zeigt der alte König im Beowulf, Volker in den Nibelungen und Horand in der Kudrun.

Meine Einteilung der deutschen Litteraturgeschichte in die vier Abschnitte: 1) Älteste, 2) Alte, 3) Neue und 4) Neueste Zeit dürfte sich durch die Darstellung rechtfertigen. Sprachlich zerlegt sich die Geschichte unserer Litteratur bekanntlich in die drei großen Perioden: 1) Althochdeutsche, 2) Mittelhochdeutsche und 3) Neuhochdeutsche Zeit.

Älteste Zeit.

Initiale E aus einer Handschrift des Klosters St. Gallen (9. Jahrhundert).

Es ist eine Thatsache, daß die Verhältnisse des alten Deutschlands durch die Völkerwanderung eine gänzliche Umgestaltung erlitten. Wo eine ganze Nation auf die Wanderschaft ging, um andere Klimate, andere Sitze zu suchen, mußte sich alles wandeln und ändern, namentlich auch die Tradition der Volkspoesie, welche von den Örtlichkeiten, an denen sie bisher gehaftet, abgerissen wurde, ein Umstand, welcher die stätig nationale Entwickelung unserer alten Dichtung wesentlich beeinträchtigt hat, indem die Erinnerung an die Heldensagen der deutschen Vorzeit im Wirrwarr neuer Ereignisse von kolossaler Größe wo nicht ganz erlosch, so doch mit neuen Vorstellungen sich mischte und das nordisch Heimatliche durch südländisch Fremdes umgestaltet und umgefärbt ward. Die Völkerwanderung führte die Germanen dem Christentum entgegen, und dieses pflanzte in die Seelen der Zertrümmerer des römischen Weltreichs die Keime der Romantik, welche nachmals in der deutschen Ritterpoesie des Mittelalters so prächtig aufblühten. Deutsche Volksstämme, welche vor der Völkerwanderung eine geschichtliche Rolle gespielt hatten, verschwanden infolge dieser Umwälzung der Zustände Europas entweder gänzlich vom Schauplatze oder vertauschten wenigstens ihre heimatlichen Sitze mit neu eroberten in den Provinzen des römischen Reiches oder vermischten sich auch bis zur Unkenntlichkeit mit anderen Stämmen. Dadurch verloren sich die alten Stammsagen aus dem Gedächtnis der Völker, deren Aufmerksamkeit durch die neuen Großthaten mächtiger Könige, wie die eines Attila und Theodorich, ohnehin vollauf beschäftigt war, und um die Gestalten solcher Herrscher her bildeten sich neue Sagenkreise, die aufs mannigfaltigste mit einander in Verbindung gebracht wurden und recht eigentlich den Inhalt unserer alten Epik ausmachen. Vor allen andern traten die Stämme der Goten, Langobarden, Burgunder, Franken, Alemannen, Baiern, Thüringer, Sachsen und Friesen in den Vordergrund der Geschichte und Sage und durch letztere in den Kreis der Volkspoesie. In diesem Cyklus von gefeierten Helden und Frauen erscheinen 1) die Könige der Ostgoten aus dem Geschlechte der Amaler, daher Amelungen genannt, Ermanrich und sein Neffe Theodorich der Große oder, wie er in der Sage heißt, Dietrich von Bern (Verona) mit seinen Dienstmannen, den Wölfungen, worunter der alte Waffenmeister Hildebrand hervorragt (ostgotischer Sagenkreis); 2) die burgundischen Könige Gunther, Gernot und Giselher mit ihrer Mutter Ute, ihrer Schwester Kriemhild, ihren Mannen Hagen, Dankwart und Volker, mit Gunthers Gemahlin Brunhild und deren früherem Verlobten, dem niederrheinischen Helden Sigfrid (burgundisch-niederrheinischer [fränkischer] Sagenkreis); 3) der Hunnenkönig Attila (Etzel in der Sage), um welchen her Walther von Aquitanien, Rüdeger von Bechlarn, Irnfrid von Thüringen und andere Helden sich gruppieren (hunnischer

Sagenkreis); 4) der Friesen- oder Hegelingenkönig Hettel mit seiner Tochter Kudrun, der Stormarn- oder Dänenkönig Horand mit seinem ungeheuerlichen Oheim Wate, welchen die Normannenkönige Ludwig und Hartmut gegenüberstehen (friesisch-dänisch-normannischer Sagenkreis); 5) der Jütenkönig Beowulf und die skandinavischen Helden Wittich und Wieland mit ihrer mythischen Umgebung (nordischer Sagenkreis); 6) die lombardischen Könige und Helden Rother, Otnit, Hugdietrich und Wolfdietrich (lombardischer Sagenkreis).

Man darf annehmen, daß schon im 6., 7. und 8. Jahrhundert unter den sangbegabten deutschen Stämmen erzählende Lieder über die Thaten dieser oder jener Helden der angegebenen Sagenkreise umgingen; auch wird ja ausdrücklich bezeugt, daß solche Lieder aufgezeichnet wurden und daß z. B. das auf der gleichnamigen Insel im Bodensee gelegene Kloster Reichenau im Jahr 821 zwölf derartige Gesänge schriftlich besaß, trotzdem daß der Fanatismus der christlichen Geistlichkeit von Bonifatius (680—755) an heftig gegen die Volkspoesie eiferte und z. B. laut eines Kapitulare von 789 namentlich den Nonnen verboten wurde, „winileodes scribere vel mittere". Sodann erzählt uns Eginhart (oder Einhard) von Karl dem Großen, daß der Kaiser eine Sammlung alter Heldenlieder aus dem Munde des Volkes habe veranstalten lassen.

„Barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit." Einh., Vita Caroli M. 29. (Er ließ die uralten deutschen Lieder, worin von den Thaten und Kriegen der alten Könige gesungen war, aufzeichnen und entriß sie so der Vergessenheit.) Beim sogenannten „Poeta Saxo", einem seinem Namen nach unbekannten westfälischen Mönch aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts, welcher freilich den Stoff zu seinem weitläufigen Gedicht auf Karl den Großen zum größten Teil aus den Schriften Einhards geschöpft hat, findet sich die denkwürdige Notiz: „Vulgaria carmina magnis Laudibus ejus avos et proavos celebrant; Pippinos, Carolos," etc. (Volkslieder verherrlichen seine [Karls d. Gr.] Ahnen und Urahnen, die Pippine, die Karle, u. s. w.).

Allein die erwähnte Sammlung ist uns verloren, was sich bei dem Hasse der Geistlichen jener Zeit gegen alle heidnischen Überlieferungen leicht erklärt, und wir besitzen von alten Gedichten in alter Fassung (aus dem 8. oder 9. Jahrhundert) nur noch drei: den in angelsächsischer Sprache gedichteten, anscheinend aus verschiedenen Sagen zusammengearbeiteten, ursprünglich wohl skandinavischem Boden entstammten Beowulf[79]) (vgl. S. 8 und 9 dieses Bandes), das Lied von Hildebrand und Hadebrand und den Walther von Aquitanien. Die ursprüngliche althochdeutsche und allitterierende Fassung des Liedes von Hildebrand und Hadebrand ist übrigens nur noch fragmentarisch vorhanden, während wir den Inhalt des kleinen Epos vollständig kennen durch eine Bearbeitung, welche der Volksdichter Kaspar von der Roen am Ende des 15. Jahrhunderts nicht ohne Glück versuchte. Das Lied, welches einen Zweikampf zwischen dem alten Waffenmeister Dietrichs von Bern und seinem Sohne Hadebrand schildert, atmet die ganze Wildheit und Kühnheit des Heldenlebens zur Zeit der Völkerwanderung. Der Walther von Aquitanien, dessen Inhalt die Flucht des Helden mit seiner Braut Hildgund von Etzels Hof und seine siegreichen Kämpfe am Wasichenstein mit König Gunther, Hagen und anderen Recken bildet, ist uns vollständig leider nur in lateinischen Hexametern überliefert worden, in welche der St. Galler Mönch Ekkehard d. ä. († 973), veranlaßt durch seinen Lehrer Geraldus (?) den uralten, sicher schon in deutscher Form behandelten Sagenstoff gekleidet hat („Waltharius manu

fortis“. Die dem Vergil nachgeahmte Diktion des mönchischen Poeten steht dem reckenhaften Stoff sehr schlecht zu Gesichte, allein die ursprüngliche Kraft und Größe der Sage bricht an vielen Orten, besonders auch an dem humoristischen Schlusse, recht heidnisch wild durch die unpassende Form hindurch.

Neudeutsch hat K. Simrock den Waltharius bearbeitet in seinem Heldenbuch und J. V. Scheffel in seinem Ekkehard. In den Lateinischen Gedichten des 10. und 11. Jahrhunderts, herausgegeben von J. Grimm und A. Schmeller, finden sich auch ein fragmentarisches Gegenstück zum Waltharius, betitelt Ruodlieb, welches zu Anfang des 11. Jahrhunderts von einem tegernseer Mönch ausgegangen ist, sowie die ältesten, lateinisch verfaßten Gestaltungen der deutschen Tiersage: Ecbasis captivi; Isengrimus; Reinardus vulpes. Was den poetisch unbedeutenden Ruodlieb betrifft, so unterscheidet er sich vom Waltharius auch besonders darin, daß in ihm nicht mehr der einfache, ungekünstelte Herzensverkehr zwischen den Geschlechtern uns entgegentritt, sondern schon die gemachte ritterliche Galanterie.

Mit der durch Karl den Großen über Deutschland heraufgeführten neuen Kulturperiode verstummte der altnationale Heldengesang, dessen Energie uns die erwähnten Überbleibsel, vor allen der Beowulf, erraten lassen, und an dessen Stelle trat die geistlich-christliche Dichtung. Nachdem das ostgotische Reich zu Grunde gegangen, wurde der Franke Karl durch seine Weltmonarchie recht eigentlich der Förderer der Christianisierung Deutschlands und des Nordens, wobei allerdings das Schwert die Hauptarbeit verrichtete, wenn auch die sanfteren Mittel einer schlauen kirchlichen Politik nachhaltigere Wirkung übten. Unter diesen Mitteln standen in erster Reihe die Klosterschulen, zu deren Einrichtung und Leitung Karl gelehrte Männer aus dem Auslande berief. So den Paul Diakonus, den Peter von Pisa und den Alkuin. Der Schüler des letzteren, Hraban Maurus (776—856), wurde der eigentliche Begründer mönchischer Gelehrsamkeit in Deutschland, und die von ihm zu Fulda im Jahre 804 eingerichtete Klosterschule das Muster für die übrigen. Daß die in den Klosterschulen gehegte und gepflegte Bildung eine wesentlich theologische war und vor allen Dingen auf Verchristlichung des Volkes ausging, lag in der Natur dieser Anstalten. Da dieselben in der römischen Hierarchie wurzelten, so mußte ihnen daran liegen, dem römischen Christentum in aller und jeder Beziehung den Sieg über das heidnische Germanentum zu verschaffen, und da bekanntlich eine Hand die andere wäscht, so liehen ihnen Kaiser Karl und sein Sohn Ludwig der Frömmler zur Förderung hierarchischer Zwecke ebenso bereitwillig die Hilfe der weltlichen Macht, als hinwiederum die Klosterschulen die fürstliche Gewalt durch Verbreitung des Grundsatzes christlicher Unterwürfigkeit erweiterten und befestigten. Um dem christlichen Römertum das Übergewicht über die germanische Nationalität zu sichern, mußte auch der Gebrauch der lateinischen Sprache als sehr geeignet erscheinen. Latein wurde Kirchen-, Staats- und Rechtssprache, überhaupt Sprache der Gebildeten. Indessen lag das Bedürfnis, auf das Volk in dessen eigener Sprache einzuwirken, den Geistlichen doch zu gebieterisch nahe, als daß sie die deutsche Sprache gänzlich hätten vernachlässigen dürfen, und daher kommt es wohl hauptsächlich, daß die Klosterschulen auch um die Ausbildung der Muttersprache Verdienste sich erwarben. Fulda unter Hraban Maurus ging hierin voran, und die Klosterschulen von St. Gallen, Hirschau, Reichenau, Weißenburg und Korvei folgten nach. Die Geistlichen mochten sodann erkennen, daß, wenn auch der altnationale heidnische Heldengesang allmählich vor der christlichen Bildung verstummte, das Volk dennoch ins-

geheim eine liebevolle, sei es auch nur dunkle Erinnerung an das in jenen alten Liedern lebende Götter- und Heldentum bewahrte. Sie begannen daher die deutsche Dichtkunst zu begünstigen, vorausgesetzt, daß dieselbe kirchlichen Zwecken dienstbar wäre, und weil sie einflußreich genug waren, um diese Tendenz einen großen Zeitraum hindurch obenauf zu halten, so verschwindet die nationale Heldensage vom 9. Jahrhundert an aus unserer Litteraturgeschichte, um dem christlichen Mythus Platz zu machen und erst drei Jahrhunderte später wieder zu erscheinen, freilich sehr überchristlicht und romantisiert.

Die geistlich-christliche Poesie, wie sie mit dem 9. Jahrhundert herrschend wurde, bemühte sich, die heidnischen Sagen durch die Legenden des neuen Glaubens, die altnationalen Helden durch die neuen Götter und Heiligen zu ersetzen. Glücklicherweise war jedoch, wenigstens anfangs, die nachwirkende Kraft des alten Nationaltons noch stark genug, um durch die Produkte der geistlichen Dichterei immer wieder durchzuschlagen, wie wir es in dem von einem unbekannten Geistlichen auf den vom west-

Thuo uuarth thiu tid cuman the
thar gitald habdun uuisa man
mid uuordun that scolda thena
uuih godas zacharias bisehan thuo
uuarth thar gisamnod filo Thar

Fünf Verse aus der Heliandhandschrift im Brit. Museum zu London. (K. B. A.)

fränkischen König Ludwig III. bei Saucourt über die Normannen erfochtenen Sieg gedichteten **Ludwigslied** deutlich hören. Viel bedeutender noch als in diesem Liede und wahrhaft großartig und schön tritt die Nachwirkung des altgermanischen Geistes hervor in der altsächsischen Evangelienharmonie **Heliand** (Heiland), zu welcher wir mit Beiseitelassung unbedeutender Schöpfungen der geistlichen Dichtung dieser Zeit, wie des sogenannten **Wessobrunner Gebets** und des unter dem Namen **Muspilli** bekannten fragmentarischen Gedichtes vom Weltende, sofort übergehen. Der Heliand[80]) (neudeutsch von Kannegießer, von Grein, von Simrock, von Kelle und von Rapp), ist wohl auf Veranlassung Ludwigs d. F. in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts von einem sächsischen Sänger gedichtet, nicht lange nach der Christianisierung dieses Volksstammes, woraus sich erklärt, wie der Dichter so viel Nationalsächsisches in den fremdartigen Stoff hineinzutragen, seinem jüdisch-christlichen Gegenstand die Färbung altgermanischen Volks- und Heldenlebens zu geben wußte.

Mit Zugrundelegung der Berichte der vier Evangelien, hauptsächlich nach der Evangelienharmonie des Tatian, erzählt das Gedicht das Leben Jesu in schlichter, volksmäßiger Sprache, mit echt epischer Einfachheit, Klarheit und Ruhe, ohne allen zudringlichen Aufwand von mönchischer Gelehrsamkeit. Der Dichter verfährt höchst liebenswürdig naiv und schildert uns, von seinen nationalen Anschauungen ausgehend, die Hofhaltung des Herodes, als wäre es die eines sächsischen Herzogs gewesen; er läßt Christus unter seinen Jüngern wie einen

germanischen Stammhäuptling unter seinen Dienstmannen erscheinen und führt ihn und seine Umgebung bei Gelegenheit der Bergpredigt genau in den Formen vor Augen, in welchen die Beratungen der deutschen Fürsten mit ihren Häuptlingen im Angesicht des Volkes stattfanden.

„Thó umbi thana neriandon Krist
nahor gengun
sulica gesidos,
so he im selbo gikós,
uualdand undar them uuerode;
stúodun uuisa mann
gumun umbi thana Godas sunu,
gerno suítho
uueros an uuilleon,
uuas im thero uuordo niúd,
Tháhtun endi thagodun,
huat im thero thíodo drohtin
uueldi uualdand self
uuordun kúthean,
thesun liódion te lioua.
Than sát im thie landas hirdi
geginuuard for them gumun
Godas égan barn
uuelda mid is sprákun
spáhuuord manag
lérean thea liudi,
hu sea lóf Goda
an thesun uueroldríkea
uuirkean scoldin.“

„Um den Christ, den Erhalter, da
Stellten im Kreise sich näher
Diejenigen vom Gesinde,
Die er vorgezogen selber,
Der Waltende unter den Wiganden;
Standen die weisen Männer,
Die Gauleute um den Gottessohn,
Sehr begierig,
Die Erwählten, williglich,
Nach den Worten verlangend,
Stumm und staunend,
Was ihnen des Stammes Herrscher
Würde, der Waltende selbst
Mit Worten kundthun,
Diesen Leuten zu liebe.
Da saß der Landeshirt
Angesichts der Edlen,
Gottes eigenes Kind
Wollte mit seiner Stimme
Die verständige Menge
Belehren, die Leute,
Wie sie das Lob Gottes
In diesem Weltreiche
Wirken sollten.“

Demselben Dichter ist mit größter Wahrscheinlichkeit auch eine altsächsische Bibeldichtung mit Stoffen aus dem Alten Testament zuzuschreiben. Bruchstücke davon waren nur in angelsächsischer Übertragung bekannt, bis in neuester Zeit Fragmente der ursprünglichen Dichtung, dem Inhalte nach hauptsächlich aus der Genesis, entdeckt wurden. Nach dem Heliand entstanden, verrät auch diese Bibeldichtung die künstlerisch und ethisch freie Stellung des Dichters zum vorgefundenen Stoffe.[81])

In bedeutsamem Gegensatze zum Heliand vernehmen wir in der oberdeutschen Evangelienharmonie (mit dem Titel „Krist“ erst von Graff in seiner Ausgabe von 1830 belegt; neuhochdeutsch von Rapp, von Kelle), welche etwa 30 Jahre später als der Heliand von dem Benediktinermönch Otfrid zu Weißenburg im Elsaß gedichtet wurde, einen mönchisch gelehrten Poeten, der in seinem in 5 Bücher abgeteilten Gedichte die römisch-christliche Bildung seiner Zeit vollständig darlegt, der nationalen Erinnerungen völlig sich entschlagen hat und mit Verachtung auf die Volkspoesie herabsieht. In der lateinischen Vorrede seines Werkes wirft Otfrid hämische Seitenblicke auf den „sonus inutilium rerum“ und auf den „cantus laicorum obscoenus“. An dichterischem Gehalt dem Heliand weit nachstehend, ist Otfrids Werk als Sprachquelle vom höchsten Wert und für die innere und äußere Entwickelung der deutschen Poesie darum von großer Bedeutung, weil erstlich der fromme Mönch in bewußtem Gegensatz zur Volkspoesie die deutsche Kunstdichtung begründete und weil er zweitens an die Stelle des Stabreims den Endreim setzte, der seither in der germanischen Dichtung herrschend wurde.[82])

An der Spitze der Prosawerke unserer Litteratur steht die berühmte Übertragung der Bibel ins Gotische durch den gotischen Bischof Ulfila (Wulfila = Wölfle, † 381), die Urquelle der deutschen Sprachwissenschaft und das ehrwürdige Denkmal eines bedeutenden Geistes. Der codex argenteus von Upsala und der codex Carolinus zu Wolfenbüttel bewahren vornehmlich die geretteten Bruchstücke dieser Bibelübersetzung. Andere Bruchstücke wurden auf der ambrosianischen Bibliothek in Mailand entdeckt.[83] Vom 8. Jahrhundert an erscheinen Prosawerke in althochdeutscher Sprache, die jedoch nur sprachlichen Wert haben, Beichtformeln, Übersetzungen des Paternoster, einzelner Bibelstücke und lateinischer Kirchenhymnen, Bruchstücke von Predigten u. dgl. m. Wahrscheinlich am Schluß des 10. Jahrhunderts wurde von dem St. Galler Mönch Notker Labeo († 1022) eine Übersetzung und Paraphrasierung der Psalmen verfaßt. Im 11. Jahrhundert übersetzte und kommentierte der Ebersberger Abt Williram († 1085) das Hohelied. Auch an der Übertragung von Werken der alten Litteratur, wie des aristotelischen Organon und der Trostgründe der Philosophie von Boëthius, übte sich die mönchische Gelehrsamkeit, was insofern von Wichtigkeit ist, als es darauf hinweist, wie frühe man in Deutschland nach der Bekanntschaft mit dem Altertum trachtete. Vom 11. Jahrhundert an hörte die schriftstellerische Beschäftigung mit der Muttersprache in den Klöstern für lange auf, eine Folge der Entartung der Geistlichkeit, und was die deutsche Poesie betrifft, so pausierte sie vom 10. Jahrhundert an bis in die Mitte des 12. völlig. Die Nation hatte die Elemente der neuen christlichen Kultur erst in sich zu verarbeiten, die neugewonnene Weltanschauung erst in Fleisch und Blut zu verwandeln, bevor aus derselben eine neue Dichtung, die christlich-romantische, erblühen konnte. Vorerst trat die geistige Betriebsamkeit Deutschlands zurück vor der großartigen politischen Strebsamkeit, wie solche besonders Otto der Große aus dem sächsischen und Heinrich III. aus dem fränkischen Kaiserhause entwickelten, oder aber sie bewegte sich innerhalb der Grenzen lateinischer Gelehrsamkeit. Innerhalb dieser Grenzen schrieben die berühmten Chronisten Witukind von Korvei († 1004, Res gestae Saxonicae), Thietmar von Merseburg (976—1018), Merseburg. Chronicorum Libr. VIII) und Lambert von Hersfeld († 1077?, Hersfeldens. Annales) ihre lateinischen Jahr- und Zeitbücher[84]), und innerhalb dieser Grenzen verfaßte um das Jahr 980 eine Nonne des Klosters Gandersheim, Hrotsuith oder Roswitha, lateinische, dem Terenz nachgeahmte Komödien, oder besser gesagt, dramatisierte Heiligenlegenden mit stark betonter erbaulicher Tendenz, sowie in lateinischen Hexametern eine Erzählung der Thaten Ottos I. und der Anfänge ihres Klosters, vorausgesetzt nämlich, daß die Werke der Roswitha echt seien, was ja mit starken Gründen angezweifelt worden ist.[85])

Gegen die Echtheit dieser Nonnenpoesie ist insbesondere J. Aschbach mit seiner scharfsinnigen Untersuchung Roswitha und Konrad Celtes (Sitzungsber. der k. österr. Akad. der Wissensch. Phil. hist. Kl. 1867, Maiheft) aufgetreten. Ihm zufolge wären der genannte Humanist des 15. Jahrhunderts und seine Freunde die eigentlichen Verfasser dieser übrigens dichterisch sehr unbedeutenden Sachen. Celtes habe 1492 das Legendenbuch einer sächsischen Nonne Roswitha bei den Benediktinern von St. Emmeran zu Regensburg aufgefunden. Diesen Pergamentkodex habe der Falsarius vernichtet und an dessen statt einen andern, der seine und der rheinischen Sodalität Dichtungen enthielt, der Klosterbibliothek zurückgegeben. Wozu die mühselige Fälschung und Mystifikation hätte dienen sollen, ist freilich nicht sehr klar, und erwiesen ist sie keineswegs. Die Echtheit der Nonne wurde von eifrigen Kämpen verfochten. So mit besonderem Geschick und Erfolg von R. Köpke, Hrotsuit von Gandersheim, 1869.

Alte Zeit.

Initiale D von Lukas Kranach.

Der Zeitraum, welchen man als die Blüte des deutschen Mittelalters zu bezeichnen pflegt, hebt ungefähr mit der Hohenstaufen Gelangung zum Kaisertum an, weswegen man auch die Litteratur dieser Blütezeit (von der Mitte des 12. bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts) kurzweg die Litteratur des hohenstaufischen oder schwäbischen Zeitalters nennt, und zwar mit um so mehr Recht, als die Begünstigung der Poesie durch die schwäbischen Kaiser auch der Dichtersprache dieser Periode den Stempel der schwäbischen Mundart aufdrückte. Vermöge des Einflusses dieses süddeutschen Dialekts, wie er in Schwaben, in der Schweiz, in Baiern, in Österreich und hinauf bis nach Thüringen gangbar war, wurden die niederdeutschen Sprachteile allmählich aus der Mundart der höheren Stände verdrängt und milderte sich das Althochdeutsche zum Mittelhochdeutschen, dessen Geschmeidigkeit, Klarheit und Wohlklang für die reich sprudelnden Ergießungen der Kunstpoesie, wie der von dieser bevormundeten Volkspoesie dieser Zeit, ein bereitwilliges Gefäß abgab.

Das Charakteristische dieser Dichtung des hohenstaufischen Zeitalters ist das Romantische, über dessen Entstehung und Wesen ich, um Wiederholungen zu vermeiden, das zu vergleichen bitte, was früheren Ortes (Buch II, Abschnitt 1) darüber beigebracht worden ist. Durch das thatkräftige Regiment der Hohenstaufen, besonders eines Friedrich Barbarossa, war gegenüber dem allzu ausschließlichen Einfluß der Geistlichkeit auch die Weltlichkeit, wie sie durch das Rittertum repräsentiert wurde, wieder zu Ehren und Geltung gebracht worden. Wenn auch in seinen Grundlagen wesentlich christlich, trat das Rittertum dem Priestertum (in dessen asketischer Bedeutung) dennoch gegensätzlich entgegen, insofern es den Glanz und Genuß des Lebens nachdrücklich forderte und die Rechte und Leidenschaften angesichts der religiösen Pflichten behauptete. Dadurch mußte auch in die Poesie, welche im vorigen Zeitraum zuletzt völlig mönchisch geworden war, eine neue lebensfreudige Stimmung kommen, die aus den mannigfaltigen Erscheinungen des ritterlichen Lebens die reichste Nahrung sog. Daß dieses ritterliche Leben und dessen schönste Seite, die ritterliche Poesie, zuerst in Frankreich ausgebildet wurde, ist bekannt und auch seines Ortes von mir des Näheren erörtert worden. Die Kreuzzüge boten den europäischen Völkerschaften Veranlassung zu vielfacher Berührung, und die Franzosen benützten diese Gelegenheit, den Geist ihrer ritterlichen Institute und somit auch ihrer romantischen Poesie über alle zivilisierten Länder des Abendlandes zu verbreiten. Frankreich übte schon damals seine Herrschaft der Mode über Europa aus. Träger derselben war die provençalische und nordfranzösische Ritterschaft, in deren Kreisen mit der Verfeinerung des Sinnengenusses, mit der Belebung des geselligen Verkehrs, mit der diesen Verkehr hauptsächlich bedingenden sozialen Geltendwerdung der Frauen, auch das Bedürfnis höherer Bildung und damit Freude an poetischer Äußerung aufgekommen war, welche letztere von den vornehmsten Sitzen ihrer Pflege, von den Höfen der Fürsten und Dynasten, den Namen der höfischen Kunst erhalten hatte.

Diese Ritterschaft Frankreichs wurde, besonders seitdem sie durch den ersten Kreuzzug mit einem eigentümlichen Schimmer von Ehre und Ruhm umgeben worden war, das Muster des deutschen Adels. Von ihr entnahm er die Einrichtungen und Gesetze des Rittertums, die höfische Etikette und „Courtoisie", die romantisch ritterliche Verehrung der Frauen, mit welcher es übrigens, nebenbei gesagt, in der Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens keineswegs so glänzend stand, wie die mittelalterliche Poesie und die blinden Verehrer der mittelalterlichen Gesellschaft uns glauben machen wollen.

Die romantische Verehrung der Frauen ist allerdings eine Wirkung des Christentums, aber des mittelalterlich-katholischen, welches den Mariakultus einführte. Das Urchristentum war nichts weniger als galant. Mit welcher Verachtung der Frauen und in welchen rohen Ausdrücken die Kirchenväter, insbesondere Hieronymus, über die Ehe sprechen, ist bekannt. Erst das in der mittelalterlichen Romantik gewissermaßen verweltlichte und humanisierte Christentum brachte, trotzdem daß vom kirchlichen Standpunkt aus das Weib fortwährend als etwas Unreines betrachtet wurde (Priestercölibat), den Frauen höhere Achtung und Geltung, die freilich mehr fiktiv als faktisch war. Während nämlich der Ritter seiner Herrin, d. i. seiner Geliebten, eine ideale Verehrung widmete, war ihm seine Frau weiter nichts als das gehorsame, dienende Weib. Die Damen, gleichviel ob Töchter oder Frauen, waren im Mittelalter den Männern durchaus unterthänig und eigentlich nicht viel besser als Mägde. Sie durften, sogar im galanten Frankreich, keinen Ritter anders anreden als mit Monseigneur, mußten ihrem Gatten, wenn er angeritten kam, den Steigbügel halten, und bewirtete er seine Freunde, so mußte seine Gattin mit ihren Jungfrauen die Gesellschaft bei Tische bedienen. In den Ordonnances des rois de France ist Vätern und Gatten ausdrücklich das Recht zugesichert, verheiratete Töchter und Frauen zu schlagen und zwar tüchtig. In Bordeaux erstreckte sich dieses Recht noch im 14. Jahrhundert über Leben und Tod der Frauen. Das klingt freilich anders als die abgöttischen Huldigungen, welche die Minnesänger den Frauen darbrachten.[86])

Eine notwendige Folge dieses Einflusses der französischen Ritterschaft auf die deutsche war dann auch das Begehren der letzteren, die fröhliche Kunst des Gesanges und der Dichtkunst nach Art ihrer Vorbilder zu üben. Hieraus erklärt es sich leicht, daß kurze Zeit nach dem zweiten Kreuzzug, welcher, wie auch die mittels Burgunds zwischen Deutschland und Frankreich bestehende Verbindung, der deutschen Ritterschaft Gelegenheit gegeben hatte, die französischen Sitten kennen zu lernen, die deutsche Poesie nicht, wie bisher, von Volkssängern und Geistlichen gepflegt wurde, sondern vielmehr nach dem Vorgange der Franzosen von dem Ritterstand; daß sie nicht mehr, wie früher, an den Versammlungsorten des Volkes und in den Klosterzellen, sondern an den Hoflagern der Großen, in den kaiserlichen Pfalzen, in den Schlössern der Landgrafen von Thüringen, der Herzoge von Österreich und anderer Fürsten heimisch war und sich dort zu einer ritterlichen oder höfischen Kunst ausbildete, als welche sie, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise in die Hände adeliger Dichter kam und zu der älteren einheimischen Volkspoesie in einen Gegensatz trat, der sich schon in der äußeren Form scharf ausprägte. Während nämlich die Volkspoesie durchgängig die zum gesangmäßigen Vortrag bestimmte, aus vier Langzeilen mit sechs bis sieben Hebungen bestehende sogen. Nibelungenstrophe und in einigen ihrer Schöpfungen den sog. Bernerton anwandte, dessen Name von den Dietrichssagen herstammt und der eine Strophe von dreizehn Verszeilen bildet, bediente sich dagegen die Kunstpoesie in der Epik der kurzen, paarweise gereimten Verszeilen mit drei bis vier Hebungen, und in der Lyrik des dreiteiligen Strophenbaues.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Kunstpoesie, so ist vorzumerken, daß mancherlei Umstände sich vereinigt hatten, um diese Seite der Litteratur damals in Deutschland in Blüte zu bringen. Die beiden Hohenstaufen, Friedrich der Rotbart und Heinrich der Sechste, hatten das deutsche Reich nach außen zu gebietender Machtfülle, nach innen zur Festigkeit und Ordnung gebracht. Der erstgenannte Umstand verlieh dem geistigen Leben der Nation einen mächtigen Aufschwung, ein stolzes Bewußtsein ihrer Kraft und Herrlichkeit, der zweite den materiellen Zuständen Regsamkeit und einen Wohlstand, welcher die Genüsse des Lebens sich eigen zu machen suchte. In den frisch aufblühenden Städten entfalteten sich Industrie und Handel, die sich in der durch die Kreuzzüge und Römerzüge vermittelten Bekanntschaft und Verbindung mit den italienischen Handelsstädten bereicherten und erweiterten und dem Bürgerstand zu einer einflußreicheren Stellung im Staat verhalfen. Die dumpfige Eintönigkeit deutscher Möncherei wurde von Süden her erheitert und erwärmt durch die Strahlen eines phantasiereichen Kultus, durch die farbenhelle Bewegtheit der katholischen Mythologie. Aus dem Orient brachten die Kreuzritter phantastischen Märchenzauber, wie nicht minder einige, wenn auch byzantinisch getrübte Kenntnis der Sagen- und Geschichtenkreise der antiken Welt mit in die Heimat zurück. Die Glanzperiode des deutschen Rittertums brach an mit ihren Turnieren, Festen und Hochzeiten, Königswahlen, Krönungen und Reichstagen. Größere und kleinere Höfe, geistliche und weltliche Fürsten wetteiferten bei solchen Veranlassungen in Prunk und Luxus. Mit dem Behagen an der frohen Gegenwart stellten sich auch die Künste ein: eine Architektur, deren riesige Kraft und sinnige Geduld wir an den Domen unserer Städte bewundern; eine Poesie, deren edle Früchte vergessen ließen, daß sie als ein fremdes Reis auf den deutschen Stamm gepfropft worden war.

Aus den zahlreichen Schöpfungen der höfischen Kunstdichtung heben sich, als zur Zeit ihres höchsten Glanzes besonders eifrig gepflegt, zwei poetische Gattungen hervor: das Heldengedicht und das Lied oder, genauer gesprochen, die romantische Ritterepopöe und der Minnegesang.

Wie Frankreich unserer romantischen Ritterepik Manier, Ton und Form vorzeichnete, so lieferte es ihr auch die Stoffe, welche hauptsächlich den Sagen von Karl dem Großen und seinen Paladinen (fränkischer oder karolingischer Sagenkreis), den Sagen vom heiligen Gral, vom König Artus und seiner Tafelrunde oder von Tristan und Isolde (bretonisch-keltischer Sagenkreis) entnommen waren. Daneben wurden ebenfalls meist nach französischen Quellen antike Stoffe, sowie kirchliche Legenden bearbeitet. Die Sphäre, worin die romantische Epopöe mit Vorliebe sich bewegte, ist das Wunderbare, wie das einem Erzeugnis der Kreuzzüge, welche den christlichen Wunderglauben auf den höchsten Gipfel erhoben, natürlich war. Die Aventüre, d. h. die phantastische Verknüpfung wundersamer Begebenheiten, war recht eigentlich die Muse dieser erzählenden Dichter, denen man aber doch nachrühmen muß, daß sie ihre aus Frankreich geholten Stoffe mit der Kraft deutschen Gemütes zu durchdringen und oft einen geradezu frivolen Stoff in die Region romantischer Mystik zu erheben wußten, ohne dabei das Moment der Sinnlichkeit, dessen die gestaltende Poesie nie und nimmer entbehren kann, zu vernachlässigen. Gottesdienst und Frauenminne, christlich romantische Sehnsucht nach dem Überirdischen, ritterliche Tapferkeit, höfische Sitte und vor allem wunderliche Liebesgeschichten sind die Lieblingsgegenstände dieser

Rittergedichte, welchen reicher Wechsel der Scenen und Ereignisse, verworrene Schicksale der Helden und Heldinnen, unerhörte Abenteuer und Zufälle durchaus wesentlich angehören. Als Grundton klingt, wenige Ausnahmen abgerechnet, immer wieder das große Thema durch, welches die Zeit der Entstehung dieser Gedichte bewegte, nämlich der Kampf der christlichen Welt mit der Welt des Islam. Wurden doch sogar Sagenstoffe der antiken Welt aus diesem Gesichtspunkte behandelt.

Bei solchem Vorherrschen religiöser und spezifisch christlicher Tendenz kann es nicht befremden, daß die Poesie auch beim Beginne der zweiten Periode unserer Litteraturgeschichte noch vorzugsweise von Geistlichen gehandhabt wurde und wir hier zunächst mehreren Werken begegnen, welche den Übergang der mönchischen Dichtung in die ritterliche vermitteln.

Solche Werke sind die sogenannte Görlitzer (weil zu Görlitz handschriftlich vorhandene) Evangelienharmonie von einem unbekannten Dichter des 12. Jahrhunderts; eine Bearbeitung der Bücher Mosis, welche Grimm in den Anfang des 12. Jahrhunderts verlegt;[87]) sodann Die Schöpfung, Das Lob Salomons, Geschichte der Judith, Alexander, Vom Leben Jesu, Vom Antichrist, Vom jüngsten Gericht, Loblied auf die Jungfrau Maria, Die vier Evangelien, Loblied auf den heiligen Geist, Vom himmlischen Jerusalem, Gebete einer Frau; eine Versifizierung des Lebens der Jungfrau Maria von dem Tegernseer Mönch Werner († 1197); das Bruchstück einer Legende von Pilatus; ferner die in der Mitte des zwölften Jahrhunderts in 16000 Versen verfaßte Kaiserchronik, ein Legenden- und Novellenbuch, welches an den Faden der römischen Kaisergeschichte die wunderlichsten Anachronismen, Schwänke, Heiligengeschichten u. dgl. m. knüpft; dann das um 1180 in niederrheinischer Mundart gedichtete Annolied, dessen Sprache an den Ton der altnationalen Heldenlieder erinnert und dessen Dichter, um den heiligen Anno, Erzbischof von Köln († 1175), zu preisen, mit der Weltschöpfung anhebt. Zwei größere und in ihrer Art vortreffliche Schöpfungen geistlich-ritterlicher Dichtung sind das von dem Pfaffen Konrad zwischen 1173 und 1177 gedichtete Rolandslied, dessen Inhalt die Kämpfe Karls des Großen gegen die Morisken in Spanien und insbesondere der Untergang des vielbesungenen Roland im Thal von Ronceval bilden, und das von dem Pfaffen Lamprecht gegen das Ende des 12. Jahrhunderts hin nach einer welschen Quelle gedichtete Lied vom Alexander, dessen erster Teil sich ziemlich genau an den Text des Curtius hält, während der zweite Teil, von da ab, wo Alexander an das Ende der Welt gelangt und das Paradies zu erobern trachtet, die mittelalterliche Wunderwelt vor uns aufthut.[88])

Miniatur aus Werners von Tegernsee Leben der Jungfrau Maria. (Berliner Handschrift.)

Das willkürliche Durcheinandermengen der Geschichte und Mythe, des Einheimischen und Ausländischen, besonders des Orientalischen, wie es im Alexanderliede hervortritt, fand auch statt in den Bearbeitungen einzelner Zweige der deutschen Heldensage, die in der Übergangsperiode des 12. Jahrhunderts von Geistlichen unternommen

wurden. So in dem Gedichte vom König Ruother, in dem Gedichte von Salman und Morolt und in dem Gedichte vom Herzog Ernst.

Letzteres, augenscheinlich von einem gelehrten Poeten verfaßt, dem die wunderlichen alexandrinisch-orientalischen Vorstellungen einer phantastischen Geographie geläufig waren, beginnt mit der Entzweiung des Herzogs Ernst mit seinem kaiserlichen Stiefvater Otto (Konrad). Er wird verbannt und zieht mit seinem treuen Freunde Wetzel in ferne Lande. Ein Reisewunder des Orients folgt dem andern. Ernst gelangt zu einem Schnabelvolk, ins Lebermeer, an den Magnetberg, dann in ein Land, dessen Einwohner nur ein Auge und zwar mitten auf der Stirne haben. Diesen steht er bei gegen das Volk der Plattfüße. Dann kämpft er gegen die Langohren, befreit die Pygmäen von riesigen Vögeln, und nachdem er auch im heiligen Lande noch große Thaten verrichtet, kehrt er heim und wird durch seine Mutter Adelheid mit dem Kaiser ausgesöhnt.

Von einer Bearbeitung der Tiersage durch Heinrich den Glichezer, welche ebenfalls in diese Übergangsperiode fällt, sind nur einzelne Fragmente übrig geblieben. Im 13. Jahrhundert wurde dann dieses Gedicht, welchem ein französisches zu Grunde liegt, von einem ungenannten Dichter überarbeitet (gedruckt in Grimms Reinhart Fuchs).

Die Eigentümlichkeiten der höfischen Romantik stellten sich zuerst entschieden dar in der zwischen 1175—1190 gedichteten Eneit des Herrn Heinrich von Veldeke. Nicht Vergils Äneis war Heinrichs Quelle, sondern eine französische Bearbeitung der Sage vom Äneas. Von einer Behandlung des Stoffes im Geiste des Altertums ist natürlich keine Rede, sondern das ganze Gedicht bewegt sich im Kreise mittelalterlich-romantischer Ideen. Deshalb ist denn auch die Erzählung der Ereignisse matt und dürftig, desto belebter und inniger aber die Darstellung von Herzenszuständen, von der Liebe Lust und Leid. Zum erstenmal ist hier die romantische Minne als alles bewegendes und beherrschendes Hauptmotiv in die deutsche Epik eingeführt, wo sie sofort wunderschöne Blumen des Gefühls trieb, wie Heinrichs Schilderung der Liebe Lavinias eine ist. Mit Recht ist die Stelle

„Womite sal ich in minnen? —
mit dem herzen und den sinnen. —
sal ich im min herze geben? —
ja du — wie solt ich dan leben?“ u. s. w.

vermöge ihrer Naivität und Herzigkeit für alle deutschmittelalterlichen Dichter Vorbild geblieben. Ein Nachahmer Heinrichs, hat Herbort von Fritzlar 1200—1210 in seinem Liet von Troye den trojanischen Krieg erzählt, ohne jedoch sein Muster zu erreichen. Geben nun Heinrich und Herbort und die außerordentliche Popularität, deren sich die Eneit des ersteren lange Zeit hindurch erfreute, Zeugnis von der lebhaften Beschäftigung der höfischen Kunst und ihrer Freunde mit Überlieferungen aus der antiken Welt, so sehen wir dagegen die drei größten Meister dieser Kunst, Hartmann, Wolfram und Gottfried, das Material zu ihren Werken mitten aus dem „romantischen Land“ holen. Der Artus-Gral-Tristan-Sagenkreis bot dieses Material, welches zunächst in roher Weise Eilhart von Oberg um 1170 in seinem Tristan und Ulrich von Zazichoven in den Neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts in seinem Lanzelot verarbeiteten. Hartmann von Aue, dessen dichterische Thätigkeit in die Zeit zwischen 1198 und 1210 zu setzen sein möchte, bewegt sich mit seinen

beiden großen Rittergedichten **Erek und Enite** und **Iwein, der Ritter mit dem Löwen** (neudeutsch von Baudissin) in dem buntschillernden Artussagenkreis, wogegen er in seinen beiden kleineren legendenartigen Gedichten **Gregor auf dem Steine** und **Der arme Heinrich** (neudeutsch von Simrock) auf das Gebiet christlicher Mystik und Askese hinüberschweift.

Iwein, ein Ritter von Artus' Tafelrunde, tötet bei einem wunderbaren Brunnen den Eigentümer desselben und heiratet durch Vermittelung der Zofe Lunete die Gattin des Erschlagenen, welche Laudine heißt. Mit seinem Freunde Gawan auf Abenteuer ausgezogen, vergißt er die angelobte Frist der Heimkehr und fällt, durch Lunete daran erinnert, in Wahnsinn. Durch eine Zaubersalbe von seinem Irrsinn geheilt, befreit er aus dem Rachen eines Lindwurms einen Löwen, der fortan sein treuer Begleiter wird. Der Ritter bekämpft nun den Riesen Harpin, erscheint gefangenen Frauen auf einer Burg als Retter und streitet für eine Jungfrau, der ihre Schwester ihr Eigentum vorenthalten will. Für die letztere tritt Gawan als Kämpe auf, und die beiden Kämpfer erkennen sich erst nach unentschieden gebliebenem Streite. Hierauf kehrte Iwein zu Laudine zurück.

Hartmann von Aue.
Miniatur aus der Weingartener Liederhandschrift in Stuttgart.

Den schwäbischen Ritter **Heinrich** trifft zur Strafe seines weltlichen Dünkels die unheilbare Krankheit der Miselsucht. Die schöne und keusche Tochter eines Dienstmanns ist bereit, für den armen Heinrich ihr Leben zum Opfer zu bringen, indem sie nach dem eingeholten Ausspruch eines berühmten Arztes zu Salerno sich das Herz will ausschneiden lassen, um mit ihrem Herzblut den Kranken zu heilen. Sie zieht mit Heinrich nach Salerno, und schon steht der Arzt mit geschärftem Messer vor ihr, als das Opfer unterbrochen wird, indem Gott an dem reinen Willen der Magd sein Genügen hat. Heinrich wird um solcher aufopfernden Liebe willen durch ein Wunder geheilt, zieht heim und heiratet das Mädchen, welches, echt mittelalterlich-romantisch, nicht so sehr durch ihre Liebe zu Heinrich, sondern vielmehr durch christlich-hysterische Sehnsucht nach dem ewigen Leben zu dem schrecklichen Entschluß getrieben worden war.

Die letztere Erzählung ist, abgesehen von der meisterhaften Darstellung, auch durch den Umstand merkwürdig, daß in ihr ein höfischer Dichter ausnahmsweise eine einheimische Sage bearbeitet hat. Hartmann stand bei seinen Zeitgenossen insbesondere um der Zierlichkeit seiner Form, um der Eleganz seiner Sprache willen in hohem Ansehen, wie Gottfried von Straßburg ausdrücklich bezeugt:

„Hartman der Ouwære,
ahi, wie der diu mære
beide ûȝen unde innen
mit worten und mit sinnen,
durchvärwet unt durchzieret!
wie er mit rede figieret
der âventiure meine!
wie luter unt wie reine
sin kristallîniu wortelîn
beidiu sint und iemer müeȝen sin!“ u. s. w.

Weit tiefsinniger und großartiger als Hartmann von Aue faßte und behandelte nach französischer Quelle die Artussage mit vorwiegender Betonung der mystischen Seite derselben, des Gralmythus, **Wolfram von Eschenbach**, entsprossen einem in der Nähe von Ansbach ansässigen fränkischen Rittergeschlechte. Die Geburt dieses großen Dichters fällt in die Regierungszeit Kaiser Friedrichs I., sein Tod in die Regierungszeit Kaiser Friedrichs II. In der Art und Weise, wie Wolfram die Sage vom heiligen Gral (vom altspan. Wort gral = Becken, provençalisch grazal) und vom Artusritter Parzival, dem Sohne Gamurets und der Herzeleide, ergriff und bearbeitete, offenbarte sich zum erstenmal die ganze Fülle des deutschen Gemütes, die ganze Tiefe des deutschen Geistes. Die romantische Epopöe **Parzival** (16 Abschnitte), welche gegenüber der weltlichen Seite des Rittertums, der übrigens in der Schilderung der Abenteuer Gawans Wolfram ihr Recht widerfahren läßt, „die Thaten des Geistes und die Begebenheiten der Seele, das Leid und die Freude des inneren Menschen darstellen, die höchsten Ideen von göttlichen und menschlichen Dingen“ zur Anschauung bringen solle, diese romantische Epopöe ist die erste große That der deutschen Idealistik, welche von da ab von ihrem Fragen nach Gott und nach des „Menschenlebens Sinn und Frommen“ nie mehr abgelassen hat. Daher ist der Parzival ein ganz eigentümliches Werk, ein psychologisches Epos, dem Vilmar mit Recht den Faust von Goethe als psychologisches Drama zur Seite stellte. Das ganze Gedicht baut sich auf einer bedeutsamen ethischen Idee in die Höhe: es will zeigen und zeigt auch wirklich, wie der Zweifel im Menschen entstehe, wohin er ihn führe, wie er, im christlichen Sinne, bekämpft und überwunden werden könne durch das Mysterium der Erlösung der Menschheit durch Christus.

Wolfram von Eschenbach. Miniatur der Heidelberger Liederhandschrift.

Das Wesentliche der von Wolfram, jedoch in deutschem Geiste, modifizierten Parzivalsage ist oben (bei Frankreich) mitgeteilt worden. Gotthold Bötticher sagt: „Der ritterliche Geist als sittliche Lebensmacht im Unterschiede zu roher Tapferkeit und Abenteuerlust“ sei im Parzival zum Ausdruck gebracht und bestreitet, daß im Gral das christliche Heilsmysterium gemeint sei.[89])

Wolfram läßt uns die psychologische Entwickelung seines Helden mit durchmachen. Wir finden ihn zuerst als naives Kind, das, durch einen geringfügigen Zufall der Unbefangenheit des Naturlebens entrissen, seine Mutter mit Fragen nach Gott bestürmt; wir folgen ihm dann in die Buntheit des Weltlebens, begleiten ihn weiter zur Anschauung rätselhafter Geheimnisse, welche zuerst die Ahnung eines höheren Daseins in ihm erregen, ihn aber auch in die Finsternisse der Skepsis werfen, aus welchen er sich dann wieder allmählich loswindet, um zuletzt zu versöhntem Glauben und zu voller Befriedigung zu gelangen. Wolfram ist Mystiker und das verleiht auch seiner Sprache einen dunkeln, mystischen Anstrich, eine oft ermüdende Monotonie; das spekulative Ringen mit dem Gedanken läßt keine rechte Klarheit des Stils bei ihm aufkommen. Den „gottverworrenen Mund“ hat ihn Immermann schön genannt. Sein zweites Hauptwerk, der Titurel, ebenfalls dem Gralsagenkreis angehörend, ist leider nur fragmentarisch vorhanden, sei es, daß der Dichter dasselbe nicht vollendete, sei es, daß ein ungünstiges Geschick es nur teilweise aufbewahrte. Wir besitzen davon zwei Bruchstücke (zusammen 170 melodisch gebaute Strophen), wovon insbesondere das erste, welches die zwischen Schionatulander und Sigune entbrannte Minne schildert, unvergleichlich zart und innig ist. Hier finden sich auch die herrlichen Strophen zum Preis der Liebe:

„Owê, minne, waȥ touc
  din kraft under kinder?
wan einer der niht ougen
  hât, der möht dich spüren, gieng er blinder.
minne, du bist alze manger slahte:
gar alle schrîbære künden
  nimêr volscrîben dîn art noch dîn ahte.

Sît daȥ man den rehten
  münch in der minne
und och den klôsenære
  wol beswert, sint gehôrsam ir sinne,
daȥ si leistent mangiu dinc doch kûme,
minne twinget rîter under helm:
  minne is vil enge an ir rûme.

Diu minne hat begriffen
  daȥ smal und daȥ breite.
minne hât ûf erde hûs,
  ze himel is reine für Got ir geleite.
minne is allenthalben, wan ze helle.
diu starke minne an krefte erlamt,
  is zwifel mit wanke ir geselle.“

Geringere Bedeutung kommt Wolframs drittem Rittergedichte, dem Willehalm zu, welches seinen Stoff aus dem karlingischen Sagenkreise herüberholte und im 13. Jahrhundert durch Ulrich vom Türlein und Ulrich von Turheim umgearbeitet und

vollendet wurde, wie auch der Titurel um das Jahr 1270 oder noch später von einem gewissen Albrecht von Scharfenberg (?) aufgenommen und zu einem unendlich langen und langweiligen Gedicht ausgesponnen ward, das jedoch insofern Berücksichtigung verdient, als es uns den Ausgang des Gralmythus vor Augen bringt. Unter Wolframs Namen ist uns auch noch ein weiteres Gedicht aus diesem Kreise, betitelt Lohengrin, überliefert worden, das aber nach Inhalt und Form als ein plumpes, wahrscheinlich aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammendes Unterschiebsel sich erweist, wie das auch mit dem Alexander des Ulrich von Eschenbach (um 1270) der Fall ist.[90])

Wolframs großer Zeitgenosse und Antagonist Gottfried ist wahrscheinlich zu Straßburg geboren und zwar als der Sohn bürgerlicher Eltern, was der Titel „Meister" vor seinem Namen beweist, da die adeligen Poeten jener Zeit alle den Titel „Herr" führten.

Tristan. Miniatur aus der Münchener Tristanhandschrift.

Diese bisher allgemein giltige Annahme, daß Gottfried von Straßburg ein „bürgerlicher Meister" gewesen, ist im Jahr 1868 mit manchen Gründen in Frage gestellt worden durch Hermann Kurz (Wochenausgabe der Allgem. Zeitung Nr. 33 fg.). Kurz hat wahrscheinlich gemacht, daß Gottfried von dem in Straßburg ansässigen adeligen Bürgergeschlecht von Straßburg stammte (Godefredus de Argentina) und vielleicht die Stelle des Stadtschreibers bekleidete. Gegen diese Vermutung richtete C. Schmidt seine Untersuchung: „Ist Gottfried v. St. Straßburger Stadtschreiber gewesen?" (1878), worin die Grundlosigkeit der Hypothese nachgewiesen ist.

Der Inhalt von Gottfrieds großem, leider unvollendet gebliebenem Gedicht Tristan und Isolt,[91]) die berühmte keltische Liebessage von Tristan und Isolde, darf als bekannt vorausgesetzt werden; ebenso die Thatsache, daß Ulrich von Turheim und Heinrich von Freiberg jeder eine Fortsetzung und einen Schluß zu Gottfrieds Werk dichteten.

Abgesehen von seinem dichterischen und künstlerischen Werte, ist Gottfrieds Werk schon darum höchst merkwürdig, weil es in seinem Verhältnisse zu Wolframs Parzival zum erstenmal ganz entschieden jenen Gegensatz zwischen Spiritualismus und Sensualismus, zwischen idealistisch-supranaturalistischem und realistisch-humanistischem Geiste aufzeigt, welcher durch unsere ganze Nationallitteratur hindurchgeht und der, wie hier im ersten Blütenalter derselben zwischen Wolfram und Gottfried, so auch im zweiten zwischen Klopstock und Wieland, zwischen Schiller und Goethe leicht nachgewiesen werden kann. In Wahrheit eine wunderbare Erscheinung, dieser Meister Gottfried von Straßburg; ein großer Dichter und Künstler, einer der lichtesten Geister unserer Kulturgeschichte, ein Hellene unter mittelalterlichen Christen, eine Vorwegnahme von Goethescher Klassik inmitten grellster Romantik. Sein Gedicht ein tadelloses Kunstwerk und zugleich eine kühne Protestation gegen die Weltanschauung seiner Zeit, seine Helden und Heldinnen Menschen und nicht bloß Begriffe, seine Sprache funkelndes Gold, sein Stoff, wie der Shakspeares, der unerschöpflichste: das Menschenherz. In lächelnder Überlegenheit sieht er auf das religiöse und soziale Leben seiner Zeitgenossen herab;

Meist' Gotfrit von Straſburg. ·CXIV·

Gottfried von Straßburg.

Miniatur aus der Maneſſeſchen Liederhandſchrift in der Univerſitätsbibliothek zu Heidelberg

denn er fühlt und weiß es, daß die Erde die Heimat des Menschen und daß das bewegende Prinzip alles Lebens und Schicksals kein anderes ist denn die menschliche Leidenschaft, obgleich er dem Geschmacke seiner Zeit die Einräumung macht, diesem realistischen Prinzip das symbolische Gewand der Magie umzuwerfen (in der Erzählung von dem Zaubertrank, der Tristan und Isolde für einander entbrennen läßt). Hier, wie überhaupt in den wesentlichsten Punkten seines Dichtens und Trachtens, trifft er mit dem Moslem zusammen, der ein Jahrhundert später in den Rosenlauben von Schiras seine Ketzereien sang. Gottfried hätte verdient, mit Hafis in einer Zelle zusammen zu wohnen; sie sind wahrhaft Brüder im Geiste. Wenn Hafis zur Verbrennung aller Korane und Breviere auffordert, wenn er davor warnt, irgend einem Heiligen

Sie satzte nach unde vor
unde chom (kam) uf des namen spor
si vant ir ursoche dar an
fur sich so las si: Tristan
her wider so las si: Tantris.
hie mite was si des namen gewis
ja, ja, sprach aber diu schone do,
ist disen mæren dane so?
disen valsch unde dise trugeheit
hat mir mein herze wol geseit.

Vers 10 121—10 130 aus der ältesten Tristanhandschrift in der Münchener Bibliothek. (K. B. A.)
Isolde liest den Namen Tantris und findet durch Umstellen der Silben (Si satzte ꝛc.), daß derselbe Tristan bedeuten soll.

zu trauen, weil in der Kutte immer ein Hallunke stecke; wenn er das ganze Gebäude der Heuchelei und des Aberglaubens mit lodernden Spott in Brand steckt: so findet er einen ebenbürtigen Geistesgenossen in Gottfried, der bei der Gelegenheit, wo Isolde die Feuerprobe bestehen muß, das Institut der Ordalien dem Spotte preisgiebt, indem er die vorgebliche Einwirkung Gottes durch eine lustige Weiberlist parieren läßt und zuletzt von dem „vil tugendhaften Krist“ geradezu sagt, was Lessing in fünf Sprachen einmal von Jungfer Lieschens Fingerhut sagte.

„Amen, sprach diu schœne Isot:
in gotes namen greif siʒ an (das glühende Eisen)
und truog eʒ, daʒ siʒ niht verbran.
da wart wol geoffenbæret
und al der werlt bewæret
daʒ der vil tugenthafte Krist
wintschaffen alʒ ein ermel ist:
er vüeget unde suochet an,
da manʒ an in gesuochen kan,
alse gevüege und alse wol,
als er von allem rehte sol.
erst allen herzen bereit,
ze durnehte unt ze trügeheit.
ist eʒ ernest, ist eʒ spil,
er ist ie swie so man wil.“

Hafis versprüht der Zerflossenheit des Orients gemäß seine Liebesglut in tausend schimmernde Lieder und Bilder, Gottfried faßt die Eingebungen seiner Phantasie und seines Herzens mit künstlerischer Gestaltung und Gruppierung in ein großes Gemälde zusammen; aber beiden ist die Liebe eine einzige Offenbarung, an die sie glauben, das

einzige Mysterium, das sie verehren. Bei dem Perser tritt dieses Liebesevangelium in keden, glänzenden epigrammatischen Äußerungen offen zu Tage, bei dem Deutschen hüllt es sich in den weiten Mantel behaglicher Erzählung und verkündet sich mehr in Handlungen als in Worten, wie das der lyrischen Form des einen und der epischen des andern gemäß ist. Beide Dichter opponieren dem religiösen und gesellschaftlichen Dogma ihrer Zeit, beide bringen die Berechtigung der Persönlichkeit gegenüber allen Satzungen zur Anschauung, beide lassen den Gedanken über den Glauben, den Drang des Herzens über die Schranken der gang und gäben Moral triumphieren. Aber Hafis setzt in trunkenem Übermut über die sozialen Konflikte hinweg, Gottfried fußt mitten in denselben. Die sozialen Konflikte sind recht eigentlich sein Gegenstand: seine Dichtung von Tristan und Isolde ist der soziale Roman des Mittelalters. Unser Dichter vereinigt das hellenische Gefallen an dem rein Menschlichen mit dem modernen Bewußtsein. Die Wunden der Gesellschaft klaffen offen vor seinen Augen, aber er hat dafür den Balsam der Liebe zur Hand, der ihm noch ein wunderthuender war. Gottfried öffnet unsern Blicken die bodenlosen Abgründe gesellschaftlicher Zerwürfnisse; allein er liebt es, rasch wieder die Blumenguirlanden seiner Rede verhüllend darüber zu werfen. Damit soll indessen nicht gesagt sein, der Dichter wäre vor seiner Aufgabe gleichsam zurückgeschreckt. Keineswegs; denn wie klar und scharf er dieselbe erfaßte, kann uns schon die Art und Weise zeigen, in welcher er gegenüber seinem großen Antagonisten, dem Spiritualisten und Mystiker Wolfram, an einer berühmten Stelle seines Gedichtes sich ausspricht.

„Vindære wilder mære,
der mære wildenære,
die mit den ketenen liegent
und stumpfe sinne triegent,
die golt von swachen sachen
den kinden kunnen machen
und ûʒ der bühsen gieʒen
stoubîne mergrieʒen,
die bernt uns mit dem stocke schate,
niht mit dem grüenen meien blate,
mit zwîgen noch mit esten.
ihr schate der tuot den gesten
vil selten in den ougen wol.
op man der wâhrheit jehen sol,
dane gât niht guotes muotes van,
dane lît niht herzelustes an:
ir rede ist niht alsô gevar,
daʒ edele herze iht lache dar."

Seines Stoffes vollkommen Meister, bebte er vor keiner Konsequenz desselben zurück. Daß aber bei ihm die grellen Schreie des Schmerzes, des Zornes und der Verzweiflung, wie sie in den Werken der sozialen Poeten der Neuzeit, eines Byron und einer Sand, an unser Ohr schlagen, nicht laut werden, liegt einesteils in der kindlichen Naivität der Sage, deren Faden Gottfried mit richtigem Takt nie völlig entgleiten ließ, anderenteils in der Künstlernatur des Dichters, welche stets darauf ausging, die Dissonanzen des Stoffes in die Harmonie des Kunstwerkes aufzulösen. Die kochenden Wirbel, die brandenden Riffe, über welche seine Erzählung hingleitet, vermögen den klaren Strom derselben nicht zu trüben, und wenn er in die finsteren Schlünde der Leidenschaft niedertaucht, so geschieht es nur, um Perlen der Schönheit daraus zu Tage zu fordern. Auch im Äußersten noch Maß beobachten, auch im Schrecklichsten nach Schönheit streben, das hat unser Dichter gewollt und hat es nicht weniger erreicht als jener Hellene, welcher den Laokoon gemeißelt. Hieraus und nur hieraus erklärt sich der beschwichtigende, ich möchte sagen tröstliche Eindruck, welchen sein Werk auf uns macht, ein Werk, das in seinen Grundtönen die unheimlichsten Mißklänge anschlagen

zu wollen scheint. Da haben wir eine alte, staatskluge, nur auf politischen Vorteil bedachte Diplomatin, die Königin von Irland; dann einen alten Strohmann von König, den marklosen Marke, der, um den Ausdruck des Volkslieds zu gebrauchen, in allem „immer will und nimmer kann"; ferner ein schönes, stolzes, liebeglühendes, in allen Listen bewandertes, in der Leidenschaft bis zum Verbrechen vorschreitendes junges Weib, die blonde Isolde, als Gattin an einen Greis verkuppelt und mit allen Fibern der Seele an dem jungen Neffen hängend; da haben wir ein Mädchen, Brangäne, welche aus der Freundschaft eine Religion macht und deren ganzes Leben ein Opfer ist; im Gegensatz zu dieser Treuen ein paar schweifwedlerische, ohrenbläserische Hofschranzen; dann Tristan, den ritterlichen Proletarier, der nichts besitzt als sein Schwert, seinen Geist und seine Liebe, denn sein Herzogtum Parmenien hat ungemein große Ähnlichkeit mit jenen zahllosen deutschen Grafschaften, die im Monde liegen, Tristan, dessen Arbeiten und Thaten anderen zu gute kommen und der zuletzt, von seiner hochgeliebten Blonden hinweggetrieben, durch eine tragische Ironie des Schicksals mit der ungeliebten, weißhändigen Isolde verheiratet wird, die sich zu ihrer Namensschwester verhält wie die Alltäglichkeit zum Ideal: — lauter Charaktere, die, wie sie sich, von zahlreichen Nebenpersonen unterstützt, in den buntesten Abenteuern und Intriguen verbinden, trennen und durchkreuzen, die gesellschaftlichen Kontraste und Schäden, die selbstsüchtige Zähigkeit des historisch Berechtigten, die rebellische Erhebung des unterdrückten Naturrechts, die Ohnmacht der Lüge des Gesetzes gegenüber der Wahrheit der Leidenschaft und des Bedürfnisses, also alles, was auch unsere Zeit bewegt, in sich darstellen und vor unseren Augen eine soziale Tragödie aufführen, der es, weil sie echt menschlich ist, an komischen Beigaben natürlich nicht fehlen darf. Der versöhnende Eindruck dieser Tragödie ist ganz das Werk des Dichters; denn aus der von ihm behandelten Sage in ihrer Ursprünglichkeit starren uns verwundende Dornen entgegen. (Vgl. E. Lobedanz: D. franzöſ. Element in Gottfr. Tristan, 1878.)

Gottfried hat diese Dornen ohne Zwang, bloß durch den Zauber seiner Herzensmilde und seiner lauteren Phantasie in Rosen verwandelt und sogar über die finsterste Partie seines Werkes, über die Stelle, wo Isolde aus Mißtrauen die treue Brangäne ermorden lassen will, einen sanften Lichtschimmer verbreitet. Es zeigt in diesem Werk auch der Umstand den großen Meister auf, daß der Dichter seine sämtlichen Personen, selbst die untergeordnetsten, mit der nämlichen Aufmerksamkeit behandelt, daß alle Teile seiner Dichtung, die wichtigsten, wie die scheinbar geringfügigsten, mit der gleichen Begeisterung, Rundung und Vollendung geschrieben sind. Da ist kein Wort zu viel und keines zu wenig, und sogenannte schöne und glänzende Stellen giebt es da keine; denn das ganze Werk ist eine Schönheit, ein Glanz. Höchstens könnte man die Schilderung des Liebeslebens Tristans und Isoldes in der Wildnis und in der Minnegrotte als Krone des Gedichtes bezeichnen. Ich wüßte dieser von Innigkeit und Anmut überströmenden Schilderung im ganzen Reiche der Poesie nur etwa die Minnegespräche Schionatulanders, Sigunes und Herzeleides in Wolframs Titurel, die Gartenscene in Shakspeares Romeo und Julia, die Gartenscene zwischen Faust und Gretchen, die Gartenscene zwischen Alexis und Dora, den nächtlichen Heimgang von Hermann und Dorothea und endlich den dritten Akt von Grillparzers Tragödie Des Meeres und der Liebe Wellen an die Seite zu stellen.

In Hartmann, Wolfram und Gottfried hatte die höfische Epik ihren Gipfelpunkt

erreicht. Die Nachblüte derselben hat zwar viele Dichter aufzuweisen, aber keinen von großer Bedeutung. Im Geiste Hartmanns verfaßte Wirnt von Grafenberg sein dem Artussagenkreis angehöriges Gedicht Wigalois oder der Ritter mit dem Rade, ohne sein Vorbild zu erreichen. Noch weit schwächer sind Wigamur oder der Ritter mit dem Adler und Konrads von Stoffel Gauriel von Montabel. In einem cyklischen Gedichte, betitelt Der Aventiure Krone, faßte dann Heinrich von dem Türlin (um 1220) die Artussagen geistlos zusammen.

Aus Gottfrieds Nachahmern ist hervorzuheben Konrad Fleck, der die schöne, in unserer Zeit wieder von Rückert behandelte Sage von Flos und Blankflos seines Meisters nicht unwürdig bearbeitet und gewissermaßen ein Gegenstück zu Tristan und Isolde geliefert hat. Der fruchtbare Minnesänger Konrad von Würzburg († 1287 zu Basel) spann in Anlehnung an Heinrich von Veldeke die Sage vom Trojanerkriege zu einem riesenhaften Gedicht aus, das 60000 Verse enthält, und pflegte fleißig das Feld der Legende (Alexius, Sylvester), des geistlichen Panegyrikus (Die goldene Schmiede) und der gereimten Novelle (Kaiser Otto mit dem Bart, Der Schwanenritter, Die Märe von der Minne u. s. w.).

Miniatur aus Rudolfs von Ems Wilhelm von Orleans. Handschrift in der Ambraserfamml. in Wien. (Nach Schultz, Deutsches Leben.)

Rudolf von Ems leitete mit seinen Gedichten Alexander und Die Weltchronik von der Ritterepopöe zur Chronik über, dichtete einen Wilhelm von Orleans, dann die legendenhafte Novelle Der gute Gerhard und schlug, wie zur Buße für seine höfischen Dichtersünden, in seiner Legende Barlaam und Josaphat eine noch frommere Weise an. Neben der Legende, welche Hugo von Langenstein durch seine Martina, Reinbot von Durne durch seinen Georg und andere durch anderes bereicherten, machte sich allmählich in der Kunstpoesie besonders die kleinere poetische Erzählung geltend und zwar mit schwankhafter Hervorkehrung des Lebens und der Sitten der unteren Stände. Eine solche Volksnovelle ist Der Pfaff Amis,

welche um 1230 ein österreichischer, unter dem Namen der Stricker bekannter Dichter verfaßte. Hier klingt schon jener realistische Ton an, wie wir ihn vernehmen in der sittengeschichtlich so höchst wichtigen und merkwürdigen mittelalterlich-deutschen Dorfgeschichte (neuhochdeutsch von Oberbreyer, von L. Fulda) Meier Helmbrecht des Geistlichen Wernher der Gartener[92]) um 1240, und wie er mit dem 14. Jahrhundert in unserer Ritterdichtung immer derber und lauter und endlich ganz roh schreiend wurde in den aus Frankreich durch Flandern nach Deutschland herübergewanderten Dichtungen aus dem karolingischen Sagenkreis, Ogier, Reinald oder die Haimonskinder und Malagis, die wir in Übersetzungen finden, welche wohl kaum über das 15. Jahrhundert hinaufreichen. Der Stil dieser Werke ist weit mehr niederländisch-burlesk als höfisch, und sie dokumentieren den veränderten Geschmack der Zeit, insofern in ihnen das Rittertum schon vor anderen Erscheinungen auf der Bühne des Lebens in den Hintergrund tritt. Im Malagis überragt z. B. der Narr Spiet den Helden ganz entschieden. Die höfische Epik, als ein Produkt des aus der Fremde gekommenen Rittertums, mußte überhaupt mit dem Glanze des letzteren zugleich erbleichen. Der hellen hohenstaufischen Periode folgte ein düsterer Zeitraum allgemeiner Verwirrung, in welcher Landfriedensbruch, Faustrecht, Raub, Mord und zügellose Verwilderung des Adels und der Geistlichkeit üppig wucherten. Die rege Teilnahme an der fröhlichen Kunst erlosch. Erst begann den Dichtern der Atem auszugehen zu so großartigen Schöpfungen, wie der Parzival und der Tristan sind, und man begnügte sich mit kleineren Erzählungen, mit Novellen, die rasch zum Schwanke herabsanken.

Die reichste Sammlung mittelalterlich-deutscher Schwankdichtung bieten F. von der Hagens Gesamtabenteuer, hundert altdeutsche Erzählungen, Ritter- und Pfaffenmären u. s. f., 3 Bde. 1850, und Laßbergs Liedersaal, 4 Bde. 1846. Beide Sammelwerke thun drastisch dar, wie brutal, roh und liederlich es in der „guten alten, frommen Zeit“ hergegangen. Man kann sich hiervon unwidersprechlich überzeugen, wenn man beispielsweise in der hagenschen Sammlung sich die gereimten Novellen und Schwänke ansieht: Alten Weibes List, Die halbe Birne, Die Heidin, Der Gürtel, Das Häselein, Der Sperber, Die Teufelsacht, Das warme Almosen, Weiberlist, Das heiße Eisen, Der weiße Rosendorn, Irregang und Girregar, Minnedurst, Das Rädlein.

Zugleich kam die Legende, von welcher aus die höfische Epik, wie wir gesehen, im 12. Jahrhundert zu ihrer Blüte vorgeschritten war, wieder zu Ansehen, weil fromme Gemüter gegen die traurigen Zustände der Gegenwart in religiösen Vorstellungen Schutz und Abwehr fanden. Nüchternere Geister suchten sich bei der Zerstörung der romantischen Illusionen durch die Entartung des Rittertums dadurch zu helfen, daß sie die Betrachtung der Wirklichkeit in den Bereich der Kunst zogen, und so entstand unter dem Einfluß der niederländischen Historienreimer, eines Maerlant, Heelu, Velthem u. a. gegenüber der Legende die historische Reimchronik. In der Nachbarschaft der Niederlande wurden in niederdeutscher Mundart die ersten Werke dieser Art geschrieben, wie die Gandersheimer Chronik des Pfaffen Eberhard, die Chronik der Fürsten von Braunschweig, die Kölner Chronik von Meister Gottfried Hagen. Etwas weniger trocken und mehr romantisch als diese Reimwerke sind die Livländische Chronik von Ditleb von Alpeke und die Deutschordens-Chronik von Nikolaus von Jeroschin. Ottokar von Horneck suchte in seiner von 1250—1309 reichenden Chronik von Österreich und Steiermark den ritterlichen Ton zu halten, jedoch vergebens. Die

Wiederkäuung von Stoffen der Artus- und Karlssage, wie sie bis spät ins 15. Jahrhundert hinein durch Ulrich Fürterer, Johann von Soest u. a. getrieben wurde, ist ganz ungenießbar, und noch später, zur Zeit des Kaisers Maximilian I., der bekanntlich seine beste Kraft und Zeit an die unmögliche Restauration des Rittertums vergeudete, verlief sich das höfische Epos in die trostlos langweilige Öde des allegorischen Ritterromans. Wir sehen dies an dem nach des Kaisers Entwürfen von Marx Treizsauerwein ausgeführten Weißkunig und dem gleichfalls nach Maximilians Angaben von Melchior Pfinzing gereimten Teuerdank.[93])

„Tewrdank," sagt Pfinzing, „bedeutet den loblichen Fürsten und Kaiser Maximilian Erzherzog von Oesterreich und Burgund, und ist darum Tewrdank genannt, das Er von jugent auf all sein gedankhen nach tewrlichen sachen gericht," d. h. nach kühnen, abenteuerlichen und ruhmvollen Thaten. Den Inhalt bildet die Heiratsgeschichte des Helden Teuerdank (Maximilians) mit der schönen, edlen und reichen Erenreich (Maria von Burgund), welche Heirat erst nach Bestehung von allerlei Fährlichkeiten und Abenteuern vor sich gehen kann.

Vers und Reim der Ritterdichtung begannen sich vom 15. Jahrhundert an in die Prosa aufzulösen. Aus diesem Prozesse gingen die ritterlichen Prosaromane hervor, welche sich dann später zu den Volksbüchern verkürzten, wie sie unserem Volke seit Jahrhunderten die Geschichten von der Magelone, Melusine, Griseldis, Genovefa, vom Lanzelot, Tristan, Oktavian, Fortunat und, mit Herbeiziehung der Sagenkreise des volksmäßigen Epos und anderer älterer oder späterer einheimischer und fremder Sagen, die Geschichten vom hörnenen Sigfrid, vom Herzog Ernst, vom Ritter von Staufenberg, von Robert dem Teufel, vom Doktor Faust u. s. f. erzählen (vgl. J. Görres: Die deutschen Volksbücher; und K. Simrock: Die deutschen Volksbücher, in ihrer ursprünglichen Echtheit wieder hergestellt, 13 Bde. 1845—67).

Zugleich mit dem höfischen Kunstepos war die ritterliche Lyrik zur Ausbildung gelangt, von ihrem Grundton, der Minne (von dem althochdeutschen Wort meinan, meinen, gedenken, erinnern, lieben), die Bezeichnung Minnegesang entlehnend und in den Reihen ihrer Pfleger Fürsten zählend, wie Kaiser Heinrich VI., Konradin von Schwaben, Herzog Heinrich von Breslau, Markgraf Heinrich von Meißen, Markgraf Otto von Brandenburg und Herzog Johann von Brabant. Dieser auf Verherrlichung der Frauen, auf Übung höfischer Zucht und Standessitte, auf Pflege des religiösen Gefühls gerichteten Lyrik, welche als wesentliches Zugehör des ritterlichen Lebens ein sittigendes Bildungselement für das Mittelalter wurde, kommt ohne Frage ein Ehrenplatz in der deutschen Kulturgeschichte zu. Allein man darf sich denn doch offen gestehen, daß der ästhetische Ertrag dieses „frauenhaften" Gesanges im Ganzen ein geringer ist. Unwillkürlich drängt sich einem die Vergleichung unserer Minnesänger mit den provençalischen Troubadours auf, und Gervinus ist nur zu loben, daß er es ungescheut ausgesprochen hat, wie sehr jene hinter diese zurücktreten. Die mannhafte, oppositionelle Tendenz, welche die Lieder der Troubadours schwellt, die herrliche Kampflust eines Bertran de Born, den gegen Rom und das Pfaffentum heiß lodernden Zorn eines Peire Kardinal, jauchzende Freiheitsliebe und stolze Thatkraft, die tosende Freude an Waffenspiel und Gelagen, alle diese Kennzeichen eines kräftigen Männergeschlechts, wird man bei den Minnesängern, den einzigen Walther, und auch den nur beziehungsweise ausgenommen, vergeblich suchen, und höchst widerwärtig muß uns ihr Fürstendienern, ihr Almosenheischen berühren, welches so viel Bettelhaftes in die Minnesängerei brachte.

Aus ihrer engbegrenzten, fraulichsanften, deutschsentimentalen Sphäre heraus haben die Minnesänger Lieder gesungen, welche vermöge ihrer Innigkeit noch jetzt auf jugendlich empfängliche Herzen ihre Wirkung nicht verfehlen mögen; allein für reifere Gemüter muß dieses ewige Singen vom Gehen des Winters und Kommen des Frühlings, dies eintönige, meist abstrakte Sagen von der Minne Freud' und Leid zuletzt notwendigerweise langweilig werden. Die Form der Minnesänger, welche in Leiche (Lais, einfache Reimpaare ohne Strophen) und in Lieder mit Strophen und vielfachen Reimverschlingungen zerfiel, ist zumeist eine sehr kunstreiche, aber es birgt sich hinter derselben leider nur allzu häufig die größte Gedankenarmut. In den ältesten Liedern, welche der Kodex der Minnesänger aufzuweisen hat, in den Liedern des von Kürenberg, Dietmar von Aist und Walram von Gresten, herrscht noch volksmäßige Einfachheit.[94] Als der Urheber des eigentlichen Minnegesangs, d. h. als der erste Dichter, welcher die höfische Bildung der Zeit, die feineren Formen, die künstlicheren Reim- und Strophenarten in Deutschland einführte, wird von den späteren Minnesängern allgemein Heinrich von Veldeke anerkannt, dessen Lieder wahrscheinlich noch vor 1190 entstanden sind. („Er inphete daz erste ris in tiutescher zungen." Gottfried von Straßburg. An ihn schließen sich von berühmten Pflegern des eigentlichen feinen höfischen Tones an Friedrich von Husen, Heinrich von Rucke, Heinrich von Morungen, Hartmann von Aue, Reinmar der Alte, Wolfram von Eschenbach, Otto von Botenlauben, Ulrich von Singenberg; weiterhin noch vor oder in der Mitte des 13. Jahrhunderts Christian von Hamle, Gottfried von Nifen, Burkhart von Hohenfels, Rudolf von Rotenburg, Heinrich von Sax, Ulrich von Winterstetten, Hildebord von Schwangau, Walther von Metz, Reinman von Brennenberg, Konrad Schenk von Landeck.

Walther von der Vogelweide.
Miniatur in der Heidelberger Liederhandschrift.

Allen diesen steht weit voran Walther von der Vogelweide.[95]) Er gehört, wahrscheinlich bald nach 1230 gestorben und einer Sage nach zu Würzburg begraben, einesteils noch der glänzendsten Zeit der schwäbischen Lyrik an, anderenteils reichen seine Lieder hinunter in den Übergang dieser Dichtungsweise in die Didaktik, welcher sich gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin bewerkstelligte.

„Der Nachtigallen sind viele," sagt Gottfried von Straßburg an der berühmten Stelle seines Gedichts, wo er von seinen dichtenden Zeitgenossen redet, „wer aber soll der ganzen lieben Schar Leitfraue und Meisterin sein? Ich kenne sie wohl, es ist die von der Vogelweide. Hei, was die über die Haide mit hoher Stimme klinget! was Wunder sie uns bringet! wie fein sie organiret, ihr Singen moduliret! Die weiß wohl, wo sie suchen soll der Minne Melodien." Auch Walther singt von Liebe, auch er preist den Lenz und huldigt den Frauen, auch er ist fromm; allein zugleich dichtet er als mannhafter Denker und hellsehender Patriot gramschwere Lieder über den Untergang deutscher Größe und Tugend und straft in zornvollen Worten die Verderbnis des Papsttums und der Klerisei, wie die Erbärmlichkeit der Fürsten.

Wenn ich Walther mit Vorsatz den Ehrentitel eines Patrioten gegeben, so rechtfertigt er, ganz abgesehen von der durchgängig patriotischen Färbung seiner Gedichte, denselben schon durch die zwei schönen Strophen:

„Ich hân lande vil gesehen
unde nam der besten gerne war:
übel müeȝe mir geschehen,
kunde ich ie mîn herze bringen dar,
daȝ im wol gevallen
wolde fremeder site.
nû waȝ hulfe mich, ob ich unrehte strite?
tiuschiu zuht gat vor in allen.

Tiusche man sint wohl gezogen,
rehte als engel sint diu wîp getân.
Swer si schildet, derst betrogen:
ich enkan sîn anders niht verstân.
Tugent und reine minne,
swer die suochen wil,
der sol komen in unser lant: da ist wünne vil.
lange müeȝe ich leben dar inne!"

Eigentümlich und im Gegensatze zu der eintönigen und überstiegenen Minnesubtilität recht erfreulich gestaltete sich der Minnegesang in den Liedern der beiden meist in Österreich weilenden und singenden Baiern Nithart und Tanhuser, die sich mit Vorliebe in bäuerischen Kreisen bewegten und die dortigen Vorkommnisse in derbrealistischen Liedern darlegten. Auch in den Liedern der beiden Schweizer Steinmar und Hadloub zeigt sich schon deutlich der Verfall der höfischen Minnedichtung, indem sie die parodistische Seite derselben hervorkehren und einen burlesk-realistischen Ton hineinbringen, der schon manches von dem Charakter des späteren Volksliedes an sich hat. Die wunderliche Verschnörkelung, in welche Minnedienst und Minnegesang um die Mitte des 13. Jahrhunderts geraten waren, zeigt uns der Frauendienst (neudeutsch von Tieck) des Ulrich von Lichtenstein, der seine Romantik nicht nur im Liede, sondern

Nachbildung eines Holzschnitts auf dem „Weißkunig."

Kaiser Maximilian empfängt Gesandte.

auch im Leben geltend zu machen suchte und dabei Erfahrungen machte, welche an die des edlen Ritters aus der Mancha lebhaft erinnern.[95]) In seinem Frauenbuch klagt derselbe Dichter über den Verfall der Sitte und Zucht unter den Männern und Frauen

Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Miniatur aus der Heidelberger Liederhandschrift.
Oben Landgraf und Landgräfin von Thüringen. Unten steht: Hie(r) kriegent mit Sange Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reimann de(r) Alte, der tugendhafte Schreiber, Heinrich von Ofterlingen unde Klingsor von Ungerlant.

seiner Zeit und leitet so zu der jetzt aufkommenden gnomischen Dichtung hinüber, welche übrigens ein Meister Spervogel schon im 12. Jahrhundert geübt hatte und die in der zweiten Periode des Minnegesangs in überkünstelten Formen geübt wurde von

Konrad von Würzburg, Reinmar von Zweter, Friedrich von Sunnenburg, Konrad Marner, Rumeland (Raumsland), dem Doktor Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob (den Ermittelungen des Mainzer Professors H. Müller zufolge war Frauenlob im Jahre 1270 zu Mainz geboren und hieß eigentlich Heinrich zur Meise, Henricus ad parum), und dem Schmied Bartel Regenbogen.

Es macht einen eigentümlichen Eindruck, diesen Proletarier seine Stimme in den Chorus der zuletzt genannten gelehrten höfischen Poeten mischen zu hören, welchen er übrigens an Gemüt und Verstand überlegen ist. Rührend einfach sind die Worte, womit er sich einführte:

„Ich Regenboge
ich was ein smit,
uf hertem aneboz
gewan gar kümberlich mein brot,
armuot hat mich besezzen."

Dem Kreise dieser Gattung gehört auch das dem mythischen Klingsor, dem ebenfalls mythischen Ofterdingen, dem Walther v. d. V. und Wolfram von Eschenbach in den Mund gelegte Streitgedicht an, das, die rätselsüchtige Schulfuchserei höfischer Gelehrsamkeit aufzeigend, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt und an das sich die Sängermythe von dem Wartburgkrieg knüpft, in welchem die genannten Dichter um den Preis ihres Lebens wettgesungen haben sollen (Der Sängerkriec uf Wartburc).[96]) Zu Ende des 14. und im 15. Jahrhundert erlebte in den Liedern Hugos von Montfort[97]) und Oswalds von Wolkenstein[98]) die ritterliche Lyrik eine Nachblüte, gleichsam einen Altweibersommer. Beider Zeitgenosse Muskatblüt sang zwar auch noch an den Höfen, wurde aber mit seiner bürgerlichen Manier mehr für den Meistergesang Muster und Vorbild. Für die Produkte des späteren Minnegesangs ist das von der Augsburgerin Klara Hätzlerin zusammengestellte Liederbuch aus den Jahren 1470—71 ein Kodex geworden.

Man wähnte früher, die Klara Hätzlerin sei eine Nonne gewesen, hat aber Mühe, zu glauben, daß ein Liederbuch, welches so kolossale Schamlosigkeiten enthält, von einer Frau zusammengetragen sein könne.

Im 14. Jahrhundert ließ der Züricher Rüdiger von Manesse die Gedichte von 136 Minnesängern sammeln und abschreiben. Dieser manessesche Minnesängerkodex, früher auf der französischen Staatsbibliothek zu Paris, befindet sich jetzt in Heidelberg. Andere, doch nicht so bedeutende Handschriften sind die Weingartner, die Heidelberger und Benediktbeuerer.[99])

Wie ich oben angedeutet habe, nahm der Minnegesang schon frühzeitig didaktische Elemente in sich auf, weil verständige und wohlmeinende Männer gegen die in der höfischen Kunst allmählich einreißende Lüge und Unsittlichkeit, gegen die Minneliederlichkeit einerseits und gegen die sich spreizende hohle Gelehrsamkeit andererseits in Opposition traten. Die bedeutendste Anregung zur Didaktik hat wohl Walther gegeben. Ihre tüchtigsten Erzeugnisse sind der Welsche Gast des Thomasin von Zerkläre (Tirkler) aus dem Friaul (gedichtet zw. 1215—16), gegen die Überschwenglichkeiten der ritterlichen Romantik gerichtet, ferner die 1229 verfaßte Bescheidenheit (Bescheidwissen, richtige Beurteilung der Dinge) des Freidank, unter welchem Namen einige Walther verborgen glaubten; dann der Renner des Hugo von Trimberg, welches Buch seinen Namen daher hat, daß es, wie der Verfasser (er war zw. 1260—1309 Rektor

des Kollegiatstiftes zu Bamberg) will, als ein rasches Roß durch alle Länder rennen soll; endlich die treffliche Sprüchesammlung, welche, unter dem Namen des Winsbeke und der Winsbekin auf uns gekommen, Sprüche und Ermahnungen eines Vaters an seinen Sohn und einer Mutter an ihre Tochter enthält.

Viele Sprüche des Winsbeke kommen dem Besten gleich, was die ritterliche Kunst geleistet. Wie schön spricht er z. B. über den Frauendienst:

„Sun, wiltû zieren dînen lîp,
sô daȝ er si unvuoge gram,
sô minne und êre guotiu wîp:
ir tugent uns ie von sorgen nam
si sint der wunne ein bernder stam,
dâ von wir alle sîn geborn:
er hât niht zuht noch rehter scham,
der daȝ erkennet niht an in, —
er muoȝ der toren einer sîn,
und hete er Salomônes sin.
Sun, si sint wunne ein berndeȝ lieht,
an êren und an werdekeit
der werlte an vröuden zuoversiht:
nie wîser man daȝ widerstreit.
ir name der êren krône treit:
diu ist gemeȝȝen und geworht
mit tugenden vollic unde breit.
genâde got an uns begie,
do er im engel dort geschuof,
daȝ er si gap vür engel hie.“

„Moralische Lehrgedichte im heutigen Sinne des Wortes, urteilt Koberstein, darf man sich unter diesen Werken nicht vorstellen; im allgemeinen besprechen sie, jedes in eigentümlicher, mehr oder minder freier Weise, die Verhältnisse und Erscheinungen des geistlichen, sittlichen und leiblichen Lebens in ihrer Vielgestaltigkeit, handeln von Tugenden und Lastern, von Weisheit und Thorheit, teils die allgemeine Menschennatur, teils die Eigentümlichkeiten einzelner Völker, Geschlechter und Stände oder die großen öffentlichen Angelegenheiten des Tages berücksichtigend, und knüpfen daran Lehren, Ermahnungen und Warnungen, die sowohl die Sicherung des Seelenheils der Menschen als die Förderung ihrer irdischen Wohlfahrt und die Sittigung ihres wechselseitigen Verkehrs bezwecken.“

Einen bald sehr beliebten didaktischen Wirkungskreis wußte sich die Fabel zu verschaffen, welche in Deutschland zuerst als Untergattung des sogenannten Beispiels (Bispel) erscheint. Das Beispiel wurde frühzeitig als ein Teil der höfischen Litteratur angebaut und begriff in sich Schwänke, Fabliaux, Novellen, Tiermärchen und allerlei Geschichten aus dem Alltagsleben. Eine solche Beispielsammlung ist die Welt des Stricker (um 1230), und von dem in Prosa und Vers sich immer erweiternden Kreise dieser Gattung legen das (um 1337) durch Konrad von Ammenhusen aus dem Latein übertragene Schachzabelbuch,[100]) die von Hans dem Büheler 1412 poetisch bearbeitete Geschichte der sieben weisen Meister und vor allem die Gesta Romanorum Zeugnis ab.

In den römischen Gesten und in den zu Volksbüchern in Prosa umgewandelten britischen und fränkischen Sagen muß man auch die Anfänge der deutschen Novellistik suchen. Auf die Entwickelung derselben wirkten von auswärts ein der spanische Amadis, die italienischen Novellisten und der berühmte lateinische Roman des Äneas Sylvius (nachmals Papst Pius II.), betitelt Euryalus und Lucretia, welchen der Eßlinger Stadtschreiber Niklaus von Wyle 1462 übersetzte. Neben ihm waren Albrecht von Eyb aus Würzburg und Heinrich Steinhöwel aus Ulm durch Übertragung und Bearbeitung von Schriftwerken der Italiener für Ausbildung der schönen Prosa thätig.

Aus dem Wirrwarr der Beispiele losgelöst und selbständiger tritt die Fabel zuerst auf in dem Edelstein des Berner Predigermönchs Ulrich Boner (um 1324—49), einem Fabelwerk, das in einfach gehaltenem Vortrag einen reichen Schatz von weisen und eindringlichen Lehren enthält. Ins theologische, allegorisch-mystische Gebiet greift die Lehrdichtung hinüber in der Legendensammlung des Hermann von Fritzlar (1343), in dem Buch der Maide des Heinrich von Müglen (zur Zeit Karls IV.) und ähnlichem. An den Österreicher Stricker lehnte sich sein Landsmann Seifried Helbing mit seinem Lucidarius, einer Reihe moralisierender Gedichte, und gegen das Ende des 14. Jahrhunderts hin parodierte Heinrich der Teichner in seinen Spruchgedichten das Ritterwesen, während sein Zeitgenosse, der Wappensänger Peter Suchenwirt, dasselbe in Ehren zu halten sucht. Dies that auch Michael Beheim (geb. 1421), der mit seinen plumpen und rohen Sprüchen und Kunden von den Helden der entschwundenen Romantik kläglich an den Höfen umherbettelte, wogegen der Wappendichter Hans Rosenblüt (um 1430—60) das Rittertum ganz fahren ließ und in bürgerlich lustiger Manier Priameln (von Präambulum), Weinsegen und Schwänke dichtete. Ganz wunderlich sind Hadamars von Laber (um 1450) Allegorie von Der Minne Jagd und Hermanns von Sachsenheim († 1458) romantisch-allegorisch-didaktisches Gedicht Die Mohrin.

Wir haben die höfische Lyrik und Didaktik bis zu ihrem Ausgange, den Minnegesang bis zu seinem Übergang in den Meistergesang verfolgt und fügen nun, was über den letzten zu sagen ist, gerade noch hier an. Der Meistergesang[101]) ist das Produkt einer Zeit, wo Pflege und Genuß geistigen Lebens, wo die Bildung von den Schlössern der Fürsten und den Burgen des Adels in die Ringmauern der frisch und fröhlich aufblühenden Städte übergegangen und an die Stelle des entarteten Rittertums als Träger der Kultur und folglich auch der nationallitterarischen Offenbarung derselben das Bürgertum getreten war. Auf die ritterliche Phantastik folgte mit dem 15. Jahrhundert die bürgerliche Verständigkeit. Die Manier, womit sie die Liederkunst in den Meistersängerschulen trieb, hatte freilich viel prosaisch Handwerksmäßiges an sich, und der Kunstwert der Meistersängerei ist überhaupt sehr gering anzuschlagen; indessen hat diese ehrsame Bürgerlichkeit in ihrem Kreise doch manchen Keim der Bildung gepflanzt und gepflegt, und es läßt sich ihren oft höchst wunderlichen Auslassungen eine gewisse andächtig gemütliche Hingebung an den Gegenstand, eine gewisse Wärme des Gefühls nicht absprechen. Muster und Vorbilder für den Meistergesang wurden die späteren (gnomischen) Minnesänger, ein Reinmar von Zweter, Frauenlob, Regenbogen, Muskatblüt. Damit ist der Inhalt des Meistergesangs schon angegeben. Er war lyrisch ausgezierte Spruchpoesie, die sich in den bodenlosen Sand der scholastischen Dogmatik verlor und später Bibeltum und lutherische Orthodoxie zur Richtschnur nahm. Der Geist der Meister-

sängerei war also ein wesentlich religiöser. Die erste Innung bürgerlicher Sänger soll Frauenlob zu Mainz gestiftet haben. Eine alte Tradition verlegt den Ursprung des Meistergesangs gar in die Zeit Ottos I., in das Jahr 962 zurück. Die älteste bekannt gewordene Tabulatur ist die der Meistersängerschule von Straßburg vom Jahr 1493.

Tabulatur nämlich hieß das Gesetzbuch, worin die Satzungen der Prosodie, Metrik und Rhetorik enthalten waren. Die Versarten hießen in dieser Poetik Gebäude, die Melodien Töne oder Weisen. Wie spielerisch hierin verfahren wurde, zeigen schon die wunderlichen Bezeichnungen dieser Töne und Weisen (des Regenbogen güldner Ton, des Müglen langer Ton, der blaue und rote Ton, die Gelbveigleinweis, die gestreift Safranblümleinweis, die gelb Löwenhautweis, die verschlossene Helmweis, die kurze Affenweis, die fett Dachsweis u. dgl. m.). Das für den Gesang bestimmte Lied war strophisch gebaut, doch so, daß der zu Grunde liegende Strophenbau der Minnesänger ganz unmäßig (bis zu hundert Reimen auf die Strophe) ausgedehnt wurde, und hieß Bar. Die Strophen des Bar hießen Gesätze und bestanden aus zwei Absätzen oder Stollen, an welche sich der Abgesang mit eigener Melodie anschloß. Wem die Tabulatur noch nicht geläufig war, hieß Schüler; wer sie kannte, Schulfreund; wer einige Töne zu singen vermochte, Singer; wer nach fremden Tönen Lieder machte, Dichter; wer einen neuen Ton erfand, Meister. Seit Karl IV. die Meistersänger mit Korporationsrechten und Freibriefen begabt hatte (1378), mehrten sich die Singschulen in den Städten ungemein. Tonangebend wurden und blieben die Meistersängerinnungen der Reichsstädte Mainz, Frankfurt, Straßburg, Nürnberg, Regensburg, Augsburg, Ulm. Aus dem Süden Deutschlands verbreiteten sie sich im Osten bis Breslau, im Norden bis Danzig hinauf. Bald thaten sich in einer Stadt die Meister eines einzigen Handwerks, bald in einer andern die gesangkundigen Meister verschiedener Handwerke zu einer Sängerzunft zusammen. An den Sonntagnachmittagen wurde auf dem Rathause oder in der Kirche „Schule gesungen". Meister, Dichter, Sänger, Schüler und Schulfreunde waren da versammelt, die löbliche Bürgerschaft, Männer und Frauen als Zuhörerschaft gegenwärtig. Das sogenannte Gemerk oder die Vorsteherschaft, bestehend aus dem Büchsenmeister, Schlüsselmeister, Werkmeister und Kronenmeister, leitete die Übungen. Dem Werkmeister standen die Merker (d. h. Liederrichter, Kritiker) in dem Geschäfte bei, die Fehler der vorgetragenen Stücke anzumerken, das Urteil über die Sänger zu sprechen und denselben die Preise zuzuerkennen. Der erste Preis bestand in einem aus Goldblech geschlagenen Bilde des Königs David (König-Davids-Harfen-Preis), die übrigen aus kleinen Kränzen von Gold- und Silberblech.

Der Meistergesang war am lebendigsten im 16. Jahrhundert, er überdauerte die Stürme des dreißigjährigen Kriegs und währte bis tief ins 18. Jahrhundert hinein. Die letzte Singschule wurde um 1770 zu Nürnberg gehalten, aber zu Ulm übergaben erst 1839 die letzten Nachzügler des Meistergesangs ihre Tabulatur und ihre Singbücher dem dortigen Liederkranz. Der fruchtbarste wie der bedeutendste aller Meistersänger ist Hans Sachs, der treffliche Nürnberger Schuster, von dem weiter unten noch die Rede sein wird.

Wir müssen uns aber jetzt in den Anfang des 13. Jahrhunderts zurückwenden, um, nachdem wir die Gestaltung der Kunstpoesie des deutschen Mittelalters in den Händen der Geistlichkeit, der Ritterschaft und des Bürgertums betrachtet haben, den Gebilden unserer alten Volkspoesie Aufmerksamkeit zu widmen. Die deutsche Heldensage, deren einzelne Sagenkreise oben angegeben wurden, war in ihrer naturwüchsigen Entwickelung durch die Völkerwanderung unterbrochen, in ihrer volksmäßigen dichterischen Ausbildung erst durch die kirchlich-gelehrte Dichtung der Geistlichen, dann durch die höfische Ritterromantik gehemmt worden. In dem Gedächtnis des Volkes völlig

erstickt wurde sie nie, und wir müssen, um ihr plötzliches Wiederauftauchen zur Zeit der Blüte der Romantik zu begreifen, notwendig annehmen, daß die Überlieferungen einheimischer Heldensage dem fremdromantischen Geschmacke der höheren Stände zum Trotz in den unteren Ständen voll Pietät von einer Generation auf die andere fortgepflanzt worden seien. Diese mündliche Überlieferung war die Quelle, aus welcher im 12. und 13. Jahrhundert fahrende Volkssänger schöpften, deren kunstlose, auf Märkten, unter den Dorflinden und in Herbergen zum Preise der altnationalen Könige und Helden angestimmte Lieder allmählich wohl auch auf Burgen und Schlössern neben den fremdländischen Leichen und Mären Eingang fanden.

Die geschichtliche Grundlage dieser volksmäßigen Epik ist hauptsächlich die Zeit der Völkerwanderung, deren kolossale Umwälzungen nach Jahrhunderten noch in der Erinnerung des Volkes fortwirkten. Auf dieser Grundlage, deren Mittelpunkt der Hunne Attila oder Etzel einnimmt, erhob sich unsere nationale Heldendichtung. Das Geschichtliche derselben wurde natürlich von der ruhelosen Einbildungskraft des Volkes und seiner Sänger in den Hintergrund gedrängt, die Wirklichkeit vom Wunder überwuchert. Das Wunderbare, welches nach und nach in die altnationalen Stoffe durch Einwirkung der Romantik eingegangen, scheint als wesentliches Zubehör der höfischen Dichtung die Beschäftigung der Kunstpoeten mit dem volksmäßigen Epos vermittelt zu haben. Sicher ist, daß zu Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts höfisch gebildete Dichter der epischen Stoffe der Volkspoesie sich annahmen und die einzelnen Rhapsodien der Volkssänger zusammenstellten und überarbeiteten. Demnach erhielten zu einer Zeit, wo das höfische Rittertum, das Liebäugeln mit der Fremde und die alles beherrschende Frau Minne den Ton angaben, unsere altnationalen Heldenlieder aus den Kreisen der Sigfrids- und Dietrichssage ihre jetzige Gestalt durch Bearbeiter, deren Namen unbekannt sind und welche trotz allem ersichtlichen Eifer mit wenigen Ausnahmen ihrer Aufgabe lange nicht gewachsen waren und nur allzu viel von dem Geist ihrer Zeit in diese uralten Stoffe hineinlegten, ihre Ursprünglichkeit trübend, ihre volksmäßige Reinheit mit ungehörigen Zuthaten versetzend, alles nach ihrem Sinne Anstößige ausmerzend und das Ganze nach Kräften verchristlichend und romantisierend, d. h. verderbend. Doch waren diese großartigen Stoffe so gesund und kraftvoll und mächtig, daß ihre ursprüngliche Färbung durch die spätere Übermalung immer wieder durchschimmerte und daß sie auch in ihrer jetzigen Gestalt sich noch immer nach Inhalt und Form wesentlich von der höfischen Epik unterscheiden, insbesondere durch ihre objektive Haltung, welche zu der in den Kunstepen überall hervortretenden Subjektivität der Dichter einen scharfen Gegensatz bildet.

Unser herrliches Nibelungenlied (Der Nibelunge Not), dem der Ehrennamen des deutschen Nationalepos in keiner Weise zu bestreiten ist, wurde um das Jahr 1200—1210 durch einen unbekannten Dichter in zwei großen Hauptteilen zu einem Ganzen zusammengestellt und abgeschlossen, offenbar zu einer Zeit, wo die Sage noch vollkräftig im Volke lebte.[102])

Über den Wert der verschiedenen Handschriften (darunter zehn vollständige), in denen das Nibelungenlied auf uns gekommen ist, gehen die Ansichten auseinander; ebenso über die Entstehung der gewaltigen Dichtung. Lachmann nahm an, sie sei aus einer Anzahl unabhängiger Lieder durch Zusammenfügung, ähnlich den homerischen Dichtungen, hervorgegangen, und fand achtenswerte Anhänger. Ihm trat Holtzmann entgegen, der zu dem Ergebnisse

kam: „Es müssen vier Personen angenommen werden, welche sich nach und nach mit den Nibelungen beschäftigt haben. Die erste ist Konrad, der Schreiber des Bischofs Pilgrim; die zweite ist der Dichter, durch welchen der Sachsenkrieg und vielleicht noch manches andere in unser Epos gekommen ist; die dritte ist der Dichter der Klage, und endlich die vierte derjenige, welcher um 1200 dem Werke seine jetzige Gestalt gab.“ Auf Holtzmanns Seite stellten sich Pfeiffer, Zarncke, Bartsch u. a. und hielten an ursprünglicher Einheitlichkeit der Dichtung fest. Der unbekannte Dichter — Kürenberg kann wohl nur als Umdichter und Abschließer vermutet werden — stammte wahrscheinlich aus Österreich.

Im Nibelungenliede sind der burgundisch-niederrheinische, der ostgotische und der hunnische Sagenkreis zusammengeflossen. Die Umbildung ins Mythische, welche die Sigfridsage infolge ihrer Verpflanzung in den Norden erfahren, giebt sich in unserem deutschen Gedicht nur episodisch kund. Es umfaßt in 39 Abenteuern oder Gesängen 2440 vierzeilige Strophen und zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster bis zum Tode Sigfrids (1-19), deren zweiter von Kriemhilds Verheiratung mit Etzel bis zur Erfüllung ihrer Rache reicht (20—39).

Diu vil michel (große) ere waz (war) da gelegen tot.
die luite heten alle jamer und not.
mit leide waz verendet (beendet) des Kuniges hohzit.
als ie diu liebe leide zu aller jungiste git.
(Wie immer die Liebe zu allerletzt Leid giebt.)
Ich enchan (kann) ja niht bescheiden waz sider (nachher) da geschach:
wan (als daß) riter unde vrowen wainen man da sach,
darzu die edeln chnehte ir lieben frainde tot.
hie hat daz mer (Geschichte) ein ende: ditze (dies) ist der Nybelunge not.

Die zwei Schlußstrophen der Nibelungenhandschrift A (in München). K. B. A.

Inhalt: Wir werden zuerst in das Königshaus der Burgunden im alten Worms am Rhein geführt, sehen hier die drei Könige Gunther, Gernot und Giselher ihrer Mutter Ute und ihrer Schwester Kriemhild „in Treuen pflegen“ und lernen ihre vornehmsten Vasallen und Mannen kennen, Hagen von Tronje, Volker, Dankwart und andere. Von hier bringt uns das Heldenlied auf die Burg Santen in Niederland, wo König Sigmund mit seiner Gemahlin Siglind, die Eltern Sigfrids, herrschen. Ins männliche Alter getreten, zieht Sigfrid mit wenigen Gefährten nach Worms, und bei seiner Ankunft daselbst rollt Hagen die heldenhafte Jugendzeit des Ankömmlings vor uns auf, indem er erzählt, wie Sigfrid einen nordischen Riesenstamm, die Nibelungen, sich unterwarf und sie und ihren Hort sich dienstbar machte. Sigfrid sieht Kriemhilde, liebt sie und wirbt um sie durch tapfere Thaten, die er zu Gunsten ihres Bruders Gunther verrichtet. Mit letzterem fährt er nach Isenland und gewinnt ihm durch List und Kühnheit die Königin dieses Landes, Brunhild, zur Frau. Nach Worms zurückgekehrt, vermählt er sich mit Kriemhild. Nun aber entspinnt sich zwischen dieser und ihrer Schwägerin ein verderblicher Hader über die Vorzüge ihrer Gatten, welcher zur Folge hat, daß auf Brunhilds Anstiften Sigfrid auf der Jagd von dem felsenherzigen Hagen verräterisch ermordet wird. Kriemhilds Trauer um den Ermordeten ist unbeschreiblich groß und sie gelobt furchtbare Rache, welche zu vollführen sie endlich Gelegenheit findet. Es herrscht nämlich zur selben

Zeit im Hunnenlande der mächtige König Etzel, welcher, von dem weithin tönenden Rufe Kriemhilds angeregt, durch eine Gesandtschaft, deren Haupt der edle Markgraf Rüdeger von Bechelaren, um die Hand der schönen Heldenwitib werben läßt. Von dem Gedanken bewegt, daß sie als Gattin eines so großen Königs an den Mördern ihres unvergeßlichen Sigfrid sich wohl eher würde rächen können als in ohnmächtiger Witwentrauer, nimmt Kriemhild den Antrag günstig auf, zieht nach Ungarn und vermählt sich mit Etzel. Um ihre Rache zu bewerkstelligen, läßt sie nach einiger Zeit ihre königlichen Brüder und deren Mannen zu Festlichkeiten nach Ungarn laden, und die Burgunden nehmen der Warnung Hagens zum Trotz die Einladung an. Aber kaum an Etzels Hoflager angekommen, erfahren sie von seiten ihrer Schwester die feindseligste Behandlung, und es entspinnt sich zwischen ihnen und den Hunnen allmählich ein Vernichtungskampf, der nur mit dem Untergange sämtlicher Burgunden endigt. Den Hagen, als den letzten, enthauptet Kriemhild mit eigener Hand. Darüber empört sich das Herz des alten Hildebrand, der an der Seite seines Gebieters Dietrich zuletzt gegen die Burgunden gekämpft hatte. Ergrimmt über Kriemhilds unbändige Rachewut und den dadurch veranlaßten Untergang so vieler herrlicher Männer, zieht er sein Schwert und haut die Königin in Stücke.

Die Form des Gedichtes ist die nach ihm benannte Nibelungenstrophe. Die metrische Grundform derselben ist der Jambus, doch kommen auch Versfüße anderer Art in buntestem Wechsel vor, wodurch die Monotonie des Vortrags in glücklicher Weise vermieden wird. Die Verse haben sechs Hebungen und werden durch die Cäsur in der Mitte geschnitten. Die letzte der vier Verszeilen pflegt gewöhnlich länger auszulaufen als die übrigen, was dem Ganzen eine gefällige Abwechselung giebt.

Das Ganze widerhallt von dem furchtbaren Waffentosen der Völkerwanderung. Es bringt uns die eisernen Gestalten jener Zeit vor Augen, „auf denen oder auf deren historischen Ebenbildern das ganze Staatensystem von Europa als auf seinen Grundpfeilern ruht.“ Mit konsequentester Charakteristik, volksmäßig objektiv, in episch behaglicher Breite wandelt unser Heldenlied anfangs einher; aber bald beginnt die epische Ruhe der dramatischen Energie zu weichen, sich überbietend in wilden Affekten stürzen die Ereignisse dem Ende zu, und das Epos endigt mit dem gewaltigen Schlageindruck einer Tragödie. Freudehell beginnt es am schönen grünen Rhein, mit einem durch Mark und Bein dröhnenden tragischen Akkord schließt es an der düsteren Donau, und wie das leise wimmernde Nachbeben jäh zerrissener Harfensaiten klingen die Schlußverse: „Ich kann euch nicht bescheiden, was weiter da geschah, als daß Ritter und Frauen weinen man sah!“ Ich möchte, wenn es gestattet ist, behufs kürzester Charakterisierung des Nibelungenlieds an ein Bild aus der Alpenwelt erinnern. Aus den blauen Gletschergrotten der Finster- und Lauteraarhörner hervorgekommen, wandelt der Aarstrom erst still und sachte unterhalb der Grimsel hinab auf den weiten Grund des Räterichbodens, den er murmelnd durchzieht; aber die Bergkolosse rechts und links drängen sich immer enger um den Fluß zusammen, Granitmassen türmen sich seinem Laufe entgegen, immer abschüssiger wird die Bahn, immer tobender wird das Geräusch drunten in dem engen Rinnsal, immer schneller und schneller jagen die schäumenden Wellen, immer düsterer drohen von allen Seiten die zahllosen Klippen und Zacken und Firne herab und endlich schießt in unbändiger Hast und mit furchtbarem Donnergeroll der Strom jählings hinab in die grauenvolle Handeckschlucht.[97])

Für die ästhetische Kritik des Nibelungenliedes hat, wie mir scheint, L. Bauer das Bedeutendste geleistet durch seinen Aufsatz Die Nibelungen als Kunstwerk (in den Gesammelten Schriften). Goethe äußert über unser Nationalepos: „Die Kenntnis dieses Gedichtes gehört

zu einer Bildungsstufe der Nation; jedermann sollte es kennen, um nach dem Maßstab seines Vermögens die Wirkung davon zu empfangen." Hegel, der unserem Epos sonst nicht eben hold ist, nennt es dennoch ein schätzenswertes, echt germanisches, deutsches Werk, welchem es durchaus nicht an einem nationalen, substanziellen Gehalt in Beziehung auf Familie, Gattenliebe, Vasallentreue, Heldenschaft und an innerer Markigkeit fehle. Rosenkranz sagt: „Alle Gegensätze des Unbefangenen und Ahnungsvollen, der Heiterkeit und des Schmerzes, des

Anfang des Gudrunliedes aus der einzigen Handschrift, in der das Gedicht erhalten ist. Ambrasersammlung in Wien. (K. B. A.)

Vertrauens und der Tücke, alle Widersprüche der höchsten Pflichten, wie das Band der Familienliebe und Freundschaft durch Rache zerrissen wird, sind im Nibelungenlied so vortrefflich konstatiert, und die schlichte Sprache ist so edel und vielseitig, daß seit dem homerischen Epos kein gewaltigeres hervorgebracht ist." [103])

Die Klage, ein in kurzen Reimpaaren verfaßtes Gedicht, ist ein Nachhall des gewaltigen Liedes von der Nibelungen Not, deren Schlußscenen es rekapituliert, um an diese Rekapitulation die Ergüsse der Trauer Etzels, Dietrichs und Hildebrands um die Erschlagenen zu knüpfen.

Hat man das Nibelungenlied die deutsche Ilias genannt, so tritt ihr das dem friesisch-dänisch-normannischen Sagenkreis angehörige Heldenlied Gudrun oder besser

Kudrun[104] als deutsche Odyssee würdig zur Seite; denn wie in dieser, so giebt auch in unserem deutschen Gedichte das Meer mit seinen schönen und furchtbaren Erscheinungen den Hintergrund des heroischen Gemäldes ab, und wie die Odyssee im Gegensatze zur Ilias mit Glück und Freude schließt, so auch im Gegensatze zu dem tragischen Schluß der Nibelungen die Kudrun mit Friede, Freude und einer dreifachen Hochzeit.

Inhalt: 1) Hagen, der Sohn des Königs Sigebant von Eyrland (Irland), wird durch einen Greifen auf eine ferne Insel entführt, wo drei Königstöchter seine Gefangenschaft teilen. Auf wunderbare Weise aus derselben errettet, heiratet er eine seiner Mitgefangenen, Hilde, und übernimmt die Herrschaft über sein Heimatland. 2) Hagens Tochter Hilde wird von ihrem Vater so geliebt, daß er ihr keinen Gatten gönnt und die Boten der Freier tötet. Nur der soll seine Tochter heimführen, welcher den Vater im Zweikampf besiegt. Der Hegelingen König Hetel begehrt die Jungfrau zum Weibe und sendet in kaufmännischer Verkleidung drei seiner Mannen nach Eyrland, von denen Wate durch seine Stärke, Frute durch seine Freigebigkeit, Horand durch den Wohllaut seines Gesanges und Harfenspieles sich auszeichnet. Dem Letztgenannten gelingt es, die Werbung seines Gebieters heimlich bei Hilde anzubringen und das Mädchen zur Einwilligung in einen Entführungsplan zu bewegen. Hagen setzt den Entweichenden nach, erreicht sie, billigt aber doch die Wünsche der Tochter und gestattet ihre Vermählung mit Hetel. 3) Diesem giebt Hilde zwei Kinder, einen Sohn, Ortwein, und eine Tochter, Kudrun. Die letztere wird viel umworben, insbesondere von Hartmut, dem Sohn des Königs Ludwig von der Normandie, dem sie aber Hetel versagt. Herwig von Seeland vergilt die abschlägige Antwort, welche auch ihm geworden, mit einem Einfall ins Hegelingenland. Kudrun scheidet den Streit und wird mit Herwig verlobt. Nun benützen die Normannenfürsten eine Abwesenheit Hetels von Hause und rauben Kudrun nebst ihrer Gespielin Hildburg. Hetel eilt den Entführern nach, auf dem Wulpesand entspinnt sich ein heftiger Kampf, worin Hetel von Ludwig getötet wird. Infolge der Niederlage der Hegelingen wird Kudrun in die Normandie gebracht und daselbst, weil sie sich weigert, Hartmut zu heiraten, von dessen Mutter Gerlinde schwer geplagt und zu den harten Diensten einer Magd und Wäscherin gezwungen. Indessen ist in Hegelingen eine neue Generation herangewachsen und Ortwein, Herwig und Wate führen einen Rachezug nach der Normandie aus. Als Späher ausgesandt, treffen Ortwein und Herwig die Kudrun und Hildburg am Meeresufer waschend, was zu einer der schönsten Situationen des Gedichtes Veranlassung gibt. In der Nacht darauf umringen die Hegelingen die normannische Königsburg. Ludwig fällt im Sturme von Herwigs Hand, Gerlinde wird von Wate erschlagen; aber Ortrun, Hartmuts Schwester, welche sich gegen die treue Kudrun stets wohlwollend bewiesen, bringt diese dazu, den Frieden zu vermitteln, und das Heldenlied schließt mit einer dreifachen Vermählung, Herwigs mit Kudrun, Ortweins mit Ortrun und Hartmuts mit Hildburg.

Es sind in diesem Gedichte drei verschiedene, ursprünglich gewiß nicht zusammengehörige Teile lose zu einem Ganzen verbunden. Der erste Teil gehört mehr in den Wunderkreis der britischen Sagen, die beiden andern Teile aber haben sicherlich deutsche Volkslieder zur Grundlage. Zu schönster Blüte entfaltet sich das Gedicht im dritten Teile, wo es den ganzen Adel einer deutschen Frauenseele, die um der Treue willen auch das Härteste zu erdulden weiß, zur vollen Erscheinung bringt. Ihre jetzige Gestalt hat der Kudrun wahrscheinlich ein österreichischer Dichter und zwar in den Jahren 1210—1212 gegeben. In Österreich mögen dann im Verlauf der Zeit auch die späteren Einschiebsel entstanden sein, von welchen das Gedicht wimmelt.

Vom Ausgange des 13. Jahrhunderts an und das ganze 14. hindurch erlosch das Interesse am nationalen Heldengesang wieder und die volksmäßige Epik teilte den

Verfall der höfischen. Im 15. Jahrhundert aber, wo die Dichtung nach vollbrachter Abstufung von der ritterlichen Lyrik zur bürgerlichen Didaktik wieder, freilich nur auf kurze Zeit, zum Volke zurückkehrte und der Geschmack am Einheimischen wieder erwachte, wurden auch die übrigen Heldensagen der alten Zeit umgedichtet (und zwar leider meist von sehr talentlosen Menschen), erweitert und in Sammelwerken zusammengestellt. Ein solches Sammelwerk ist das Heldenbuch[105]) — im Gegensatz zu den Nibelungen und der Kudrun, die das „große Heldenbuch" ausmachen, auch das „kleine Heldenbuch" genannt — welches Kaspar von der Roen um das Jahr 1472 zusammengestellt hat. Den Inhalt bilden folgende, teils in die Nibelungenstrophe, teils in den Berner Ton, teils in kurze Reimpaare, teils auch in sechszeilige Strophen gekleidete Sagen: 1) Der hörnerne Sigfrid, 2) Sigenot, 3) Ecken Ausfahrt, 4) Zwerg Laurin oder der kleine Rosengarten (neudeutsch v. Zingerle), 5) Alpharts Tod, 6) Dietrichs Flucht zu den Hunnen, 7) Die Schlacht vor Raben (Ravenna), 8) Der große Rosengarten (neudeutsch von Simrock), 9) Otnit, 10) Hugdietrich, 11) Wolfdietrich, 12) Biterolf. Das weitaus bedeutendste dieser Gedichte ist unstreitig der große Rosengarten.

Hie seczt munich ylsan synen brüdern die krentzlin auff die er jn auß dem rosengartē bracht hett / vnnd drucket sy in jr haubt das das blůt hernach ran.

Aus einem Drucke des Heldenbuches vom Jahre 1509. (K. B. A.)

Kriemhild, die Tochter des Königs Gibich zu Worms, ladet den Dietrich von Bern samt zwölf seiner Mannen zum Kampfe mit den Hütern ihres Rosengartens. Als Preis werden den Siegern Rosenkränze und Küsse verheißen. Dietrich und seine Amelungen besiegen, besonders mit Hilfe des Mönches Ilsan, eines Bruders des alten Hildebrand, die Burgunden und kehren dann in ihr Land zurück, wo Ilsan seine Mitmönche zu Gegenständen seiner riesenhaften Späße macht.

Bedeutsam ist diese Dichtung insbesondere durch die Einführung der Figur des in seinem ungeschlachten Humor an die Urgestalten der volksmäßigen deutschen Epik erinnernden kampflustigen Mönches Ilsan, welcher sicherlich das Muster abgegeben hat

für die volkstümlich derbe Schwankdichtung, wie sie später im Lalenbuch und in dem berühmten Volksbuch vom Tyll Eulenspiegel auftrat.[106])

Mit dem Herantreten des Bürgertums und des Volkes zu der sozialen Stellung, welche bis zum 14. und 15. Jahrhundert der Adel ausschließlich eingenommen, mit dem demokratischen Bewußtsein, welches die Hussitenschlachten, die Fehden der deutschen Städte gegen das adelige Raubgesindel, die glorreichen Siege der Dithmarsen im Norden, der Schweizer im Süden von Deutschland gegen Fürsten und Ritter geweckt hatten, erwachte auch der Drang poetischer Äußerung wieder im Volke. Das historische Volkslied verdrängte die zu Allegorik und Panegyrik vertrocknete Ritterdichtung. An der holsteinischen Grenzmark insbesondere und in den Alpen ertönten solche Lieder freudig laut, und zu den besten derselben gehören die, welche am Ende des 15. Jahrhunderts von Veit Weber gedichtet worden sind zur Verherrlichung der Schweizersiege über Karl von Burgund, namentlich des Sieges bei Murten. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hin verlor sich dieser reiche volksmäßig-historische Sang[107]) mehr und mehr und gehören die historischen Gedichte des 17. Jahrhunderts der Region gelehrter Poeterei an. Aber nicht nur das geschichtliche Dasein, sondern auch das ganze Fühlen und Denken, Thun und Treiben des Volkes prägte sich im 14., 15. und 16. Jahrhundert in Liedern aus. Der Bauer sang hinterm Pfluge von den Leiden und Freuden seines geplagten Standes, der Müller begleitete das Geklapper seiner Mühle mit Reim und Klang, der Landsmann kürzte sich den Marsch durch kriegerische Preis- und Spottlieder, Bursch und Mädchen offenbarten einander in Liedern von oft wunderbarer Innigkeit das Geheimnis ihrer Herzen, Mönch und Nonne blieben nicht dahinten, der wandernde Handwerker bezeichnete sein Kommen und Gehen mit Willkomms- und Abschiedsliedern, der Pilger grüßte die Stätten seiner Andacht mit frommem Sang, der Traurige seufzte seinen Kummer, der Fröhliche jubelte seine Lust im Liede aus, der Jäger, der Fuhrmann, der Bettler, der Köhler, der Bergmann, der Schäfer, der Gärtner, der Winzer, sie alle ließen, was sie erlebt, was sie bewegte, was sie litten und thaten, in Liedern wiederklingen, von denen man, da ihre Verfasser unbekannt sind, wie vom Winde sagen kann, man spürt wohl ihren Hauch, aber man weiß nicht, von wannen sie kommen und wohin sie gehen.

Der Hauptcharakterzug der deutschen Volksliederdichtung (wie der deutschen Poesie überhaupt) ist ihre Universalität. Wenn wir die unendliche Fülle von historischen, romantisch-epischen und lyrischen Gesängen betrachten, die einst volkstümlich in Deutschland gewesen, so muß uns die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, Formen und Darstellungen überraschen, wie wir sie ähnlich bei keiner andern Nation finden. Die deutsche Volkspoesie hat nirgends eine Spur von der tragischen Größe der alten skandinavischen, noch kommt sie in einer ihrer Balladen der ungeheuren konzentrierten Kraft und schauerlich düsteren Wildheit einiger schwedischen und dänischen Volkslieder bei. Sie ist wesentlich heiter, versöhnend, milde und hat selbst in ihren ältesten Ritterballaden wenig von der kühnen Romantik und tiefsüßen Melancholie der Schotten und Nordengländer. Die lyrische Würde der Spanier ist ihr fremd, noch fremder die episch-plastische Vollendung der Serben. Allein sie hat die Einfachheit und die Kraft, die ein gedrungener epischer Stil giebt, mit aller Volkspoesie, die dramatische Lebendigkeit der Darstellung mit aller Dichtung der germanischen Stämme und mit den Liedern der Briten insbesondere das tiefe, freudige Naturgefühl gemein. Der Ausdruck der Liebe ist in ihr, wie in der schottischen, herzlicher und kaum weniger glühend als bei den Spaniern, und diese Empfindung selbst viel tiefer als bei den slavischen Nationen, obwohl zu gleicher

Zeit auch um vieles sinnlicher und unzarter wie bei diesen. Wir meinen hier nicht die frechen und zügellosen Lieder, von welchen jedes Volk seinen Vorrat haben mag; diese haben meist einen lustigen, ja ausgelassenen Charakter, keinen empfindsamen. Wir haben vielmehr die große Menge von Balladen und Liedern im Sinne, in welchen sich Herzensgefühl und sinnliche Derbheit so eng verschlungen haben, daß sie nicht von einander getrennt werden können. Diese Verschmelzung und Verwechselung der besten Triebe des Menschen und ihrer Verirrung ist, wie gesagt, den deutschen und schottischen Volsliedern gemein. Was die ersteren aber einzig für sich haben und was, so viel uns bekannt, keine andere Nation mit ihnen teilt, ist die spielende Einbildungskraft, die ohne besondere Absicht phantastische Bilder zeichnet und sich harmlos an den eigenen bunten Schöpfungen erfreut, unbekümmert, ob der nächste Augenblick sie zerstöre. Und so sehen wir die deutsche Nation durch ihre Volkslieder so gut als die phantasievollste, innerlich reichste charakterisiert wie durch ihre Litteratur. (Talvj, Versuch e. geschichtl. Charakterist. d. Volkslebens germ. Nationen, S. 389.) Eine ebenso wahre als poetische Schilderung von der Entstehungsweise der Volkslieder entwarf Sallet (Gedichte S. 190).

¶ Der. 46. Ain trost Psalm.
In seiner aygnen weyß.

AIn feste burg ist vnnser Gott / ain güte wör vnd waffen / Er hilfft vns frey auß aller nott / die vns yetz hatt betroffen / der alt böse feyndt / mitt ernst ers yetzt meint / groß macht vnd vil list / sein grawsam rüstung ist / auff erd ist nicht seins gleichen.

¶ Mit vnnser macht ist nichts gethan / wir seind gar bald verloren / Es streyt für vns der rechte man / den Got hat selbs erkorē / Fragst du wer der ist / er hayst Jesu Christ / der Herr Zebaoth / vnnd ist kain ander Gott / das feld müß er behalten.

Ältester erhaltener Druck des Liedes „Eine feste Burg".
Kgl. öffentliche Bibliothek in Stuttgart.

Die Volksliederlust jener Zeit bezeugt recht charakteristisch die Limburger Chronik, indem sie von Volksliedern spricht und solche anführt, die „man in deutschen Landen sang und die gemein waren zu pfeifen und zu wampen zu aller Freude durch ganz Deutschland." Als zur Zeit der Reformation das deutsche Volksleben immer mehr in Fluß kam und die politischen Ereignisse die Teilnahme auch der unteren Stände entschiedener und lebhafter in Anspruch nahmen, mehrte sich die Zahl historischer Volkslieder außerordentlich. Die Helden und Vorgänge der Reformation und des Bauernkrieges, die Händel der Fürsten untereinander und mit dem Kaiser, die italienischen Fehden Karls V. und Franz' I., die Türkenkriege, das waren die vornehmsten Gegenstände derselben.

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts aber begann das historische und das weltliche Volkslied überhaupt zu verkümmern, wogegen das geistliche durch seine Umbildung zum protestantischen Kirchenlied neue Kraft gewann und zu einer öffentlichen Macht wurde. Martin Luther (1483—1546) gab zu diesem Aufschwunge des Kirchenliedes das Signal durch sein großartiges Lied „Ein' feste Burg", das Kampflied der Reformation, und unter seinen Nachfolgern in der Pflege des protestantischen Liedes sind zu nennen: Huldreich Zwingli, Justus Jonas, Erasmus Alberus, Paul Speratus, Nikolaus Hermann, Bartholomäus Ringwaldt, Johann Rist, Philipp Nikolai, Simon Dach, Heinrich Alberus, Georg Neumark u. a. m., vor allen jedoch und mit höchster Auszeichnung Paul Gerhardt

(1607—1676, „O Haupt voll Blut und Wunden", — „Befiehl du deine Wege"). Die Übersetzung der Psalmen durch Ambrosius Lobwasser († 1585) bezeichnete schon das Abgehen vom lutherischen Bibelton und die Berücksichtigung der neuen (französierenden) Kunstpoesie.[108]) Von katholischer Seite fand die religiöse Dichtung in dem lateinischen Poeten Jakob Balde (1603—68) in deutscher Sprache nur einen sehr platten Anbauer, welcher sich — eigentümliche Erscheinung! — in seinen lateinischen Gedichten keineswegs platt erwiesen hat, sondern als ein wirklicher Poet und auch als ein guter Patriot; talentvollere Pfleger aber erwuchsen ihr in dem wahrhaft frommen, gegen die Hexenprozesse eifernden Jesuiten Friedrich von Spee (1591—1635, Trutz-Nachtigall) und in dem mystisch-pantheistischen Johann Scheffler (1624—77), bekannter unter dem Namen Angelus Silesius (Die verliebte Psyche, Cherubinischer Wandersmann).

Die Erwähnung des Kirchenliedes führt uns schon mitten in die Sturm- und Drangperiode der Reformation. Diese, d. h. der Versuch, das kirchliche, politische und soziale Leben neu zu gestalten, trat in Kampf mit den Instituten des Mittelalters und führte, wenn auch im ganzen gescheitert, im einzelnen dennoch dem gesellschaftlichen Organismus eine Masse neuer Lebenskräfte zu. Mancherlei Umstände hatten zusammengewirkt, diese historische Erscheinung möglich zu machen, als deren Vorspiel die Hussitenkriege zu betrachten sind. In dem Maße, in welchem mit dem Verblühen der höfisch-ritterlichen Bildung die sogenannten unteren Stände in den Vordergrund der Kultur und Geschichte traten, beseitigten sie auch die bisherige exklusive politische und soziale Geltung des Adels und der Geistlichkeit. Die um 1354 bekannt gewordene Erfindung des Schießpulvers machte, indem sie an die Stelle der geharnischten Reitergeschwader das mit Schießgewehren ausgerüstete Fußvolk setzte und dem Volke Waffen in die Hand gab, der militärischen und infolge dessen auch der politischen Bedeutung des Adels allmählich ein Ende. Der Verfall des Lehenswesens beugte zugleich den feudalen Trotz des Junkertums, und dieses begann sich immer entschiedener als Hofadel der fürstlichen Gewalt unterzuordnen, welche hinwiederum, um durch Haltung von Soldtruppen sich behaupten zu können, in dem steuerzahlenden Bürgertum eine Hilfsmacht suchte, die sie gezwungenerweise durch Erteilung allmählich sich erweiternder Rechte und Freiheiten an sich ketten mußte. Und wie sich das Bürgertum gegen den Adel in immer siegreichere Opposition setzte, so stand die Gelehrsamkeit immer entschiedener gegen die Kirche auf. Auch auf dem wissenschaftlichen Gebiete bereitete sich eine Revolution vor, die sich freilich erst vollbringen konnte, nachdem durch die großartigen astronomischen, geographischen und technischen Entdeckungen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts der thatsächliche Grund zu einer neuen Weltanschauung gelegt worden war, die Erfindung der Buchdruckerkunst (1436—54) durch Johannes Gutenberg aus Mainz dem Gedanken unermüdliche und unlähmbare Schwingen verliehen und es also der Bildung möglich gemacht hatte, immer mehr Gemeingut der Nation zu werden. Wenn nun auf der einen Seite der eingerosteten scholastischen Schulweisheit der gesunde Menschenverstand und Mutterwitz der niederen Volksklassen mit Erfolg gegenübertrat, so ging auf der anderen inmitten der Gelehrsamkeit selbst eine Reform vor sich durch das Wiederaufblühen der klassischen Studien, welche im 15. Jahrhundert durch die Schüler des Thomas a Kempis (Verfasser des berühmten asketischen Buches De imitatione Christi?) aus den Niederlanden nach Deutschland verpflanzt wurden. Hier trieben und

verbreiteten Männer wie Rudolf Agrikola, Gerhard de Groote, Konrad Celtes und insbesondere Johann Reuchlin (1455—1522) und Desiderius Erasmus (1467—1536, Colloquia, Encomium moriae) das Studium der alten Sprachen und Litteratur mit erfolgreichster Begeisterung.[109])

Aus den Kreisen der Humanisten gingen die berühmten satirischen Briefe der Dunkelmänner (Epistolae virorum obscurorum 1515—1517) hervor, in welchen gegen die Finsterlinge aller Gattungen eine unbarmherzige und tief einschneidende Geißel geschwungen ward. Strauß hat in seinem Ulrich von Hutten (Bd. I, Kap. 8) als Resultat einer eingehenden Untersuchung gefunden, daß die „Erfindung, Konzeption und erste Idee“ der Dunkelmännerbriefe dem bekannten Humanisten Crotus Rubianus angehörten. Diese in unübersetzbarem Dunkelmänner-Latein geschriebene Satire bringt uns den hochherzigen Ulrich von Hutten (1488—1523) in Erinnerung, welcher Anteil daran hatte. In ihm vereinigte sich alle tüchtige Strebsamkeit damaliger deutscher Jugend, aller Freiheitseifer seiner Zeit, und wie in seiner „Klag und Vermahnung wider den Gewalt des Bapsts“, so hat er in allen seinen, der überwiegenden Mehrzahl nach freilich lateinisch geschriebenen Gedichten und Schriften, und so hat er auch im Leben Deutschtum, Licht, Freiheit, Wahrheit und Recht mit Schwert und Feder, mit Scharfsinn und Witz, mit flammendem Enthusiasmus und todesmutiger Energie unter Verfolgung, Not und Krankheit verfochten.[110]) Neben Hutten ist der unglückliche Nikodemus Frischlin (1547—1590) zu erwähnen; denn auch er zeigte sich in seinen lateinischen Gedichten und Komödien durchaus von den Ideen der Zeit bewegt und gab insofern gleich jenem einen Vermittler zwischen der gelehrten und der volksmäßigen Litteratur ab.

Ulrich von Hutten. Holzschnitt aus Reusners Icones 1590.

Der gelehrte Stand hatte eine korporative Gestaltung, die Wissenschaft eine größere Selbständigkeit und Unabhängigkeit erhalten durch die Gründung der Universitäten, deren erste 1348 zu Prag, deren zweite 1365 zu Wien, deren dritte 1387 zu Heidelberg eröffnet worden und die sich bald über ganz Deutschland verbreiteten. Allerdings

wurde der Geist freier Forschung auf diesen Anstalten zunächst noch durch den häufig abgeschmackten und absurden Formelkram der scholastischen Philosophie zurückgedrängt und niedergehalten; allein täglich sich kräftigend durch den Gesundbrunnen der klassischen Studien, gewann er allmählich Boden, schritt von Eroberung zu Eroberung vor und half eine Zeit herbeiführen, wo, wie Hutten ausrief, „die Geister erwachten und es eine Lust war zu leben". In der That regte und rührte es sich damals auf allen Gebieten reformatorisch, und auch die deutsche Litteratur bemühte sich, an dem Verjüngungsprozesse teilzunehmen. Allein es fehlte ihr in gleichem Maße, wie der Reformation überhaupt, an einem die Umstände bewältigenden Genie, an einem wahrhaft schöpferischen Geiste.

Martin Luther.
Verkleinerte Wiedergabe eines Holzschnittes auf einem Flugblatte vom Jahr 1551.
(Nach Baum, Kirchengeschichte.)

Einen solchen Geist, einen derartigen Genius oder Dämon besaß auch Luther keineswegs, und zudem reichte seine Bildung über das Niveau der ordinären theologischen von damals nicht hinauf. Vom Humanismus wußte und wollte er nichts. Theolog in jeder Fiber, hat er im Teufels-, Hexen- und sonstigen Afterglauben mit den Dümmsten seiner Zeit redlich gewetteifert. Von politischer Kultur war auch nichts in ihm zu spüren. An Fürstenfürchtigkeit ist er von keinem Deutschen übertroffen worden, was doch viel sagen will. Der große Gedanke einer kirchlichen nicht nur, sondern auch einer staatlichen Reform, einer wirklichen und wahrhaften Wiedergeburt der deutschen Nation, worauf der geniale Feuereifer eines Hutten abzielte, fand in Luthers theologisch verengtem Schädel keinen Raum. Er ist mit seinem knechtschaffenen Gepredige: „Daß 2 und 5 gleich 7 sind, das kannst du fassen mit der Vernunft: wenn aber die Obrigkeit sagt: 2 und 5 sind 8, so mußt du's glauben wider dein Wissen und Fühlen" — so recht der Erfinder der Lehre vom beschränkten Unterthanenverstand gewesen. Wie es der Mittelmäßigkeit Art und Brauch, so hat auch Luther alles, was über seine theologische Verbohrtheit und Verbissenheit wegragte, als „Schwarmgeisterei"

verworfen. Die Vernunft war ihm, um seinen eigenen grobianischen Ausdruck zu gebrauchen, nur „des Teufels Hure", der Bibelbuchstab war ihm alles. Das hölzerne Joch des römischen Papsttums hat er zerbrochen, ja; aber an dessen Stelle hat er das eiserne Joch eines Bibelbuchstabengötzendienstes gesetzt, welches nachmals die unzähligen Päpstlein der lutherischen Orthodoxie den Menschen schwer genug gemacht haben. Luthers eigentliche Großthat, eine That von unberechenbarer Tragweite, war seine theoretische und praktische Verneinung des Cölibats. Seine Rebellion gegen den römischen Stuhl hatte Erfolg, weil das Halbe und Mittelmäßige allzeit von der ungeheuren Mehrzahl der Menschen, als ihrem eigenen Wesen entsprechend, angenommen, das Ganze und Geniale dagegen abgelehnt wird; dann aber auch, weil Luther mit den Fürsten gegen das Volk sich verband und die fürstliche Herrsch- und Habsucht zu Gunsten seiner Reform geschickt zu benützen wußte. Was des Reformators nationallitterarische Bedeutung angeht, so beruht dieselbe auf seiner bereits erwähnten geistlichen Liederdichtung, auf seiner rastlosen Thätigkeit als Pamphletist und auf seiner berühmten Bibelübersetzung. Hierbei ist der noch vielfach im Schwange gehende Irrtum zu berichtigen, daß die lutherische die erste Verdeutschung der Bibel gewesen. Die älteste hatte um 1343 Matthias von Beheim angefertigt. Im Jahre 1483 sodann hatte Anton Koburger eine Bibelübersetzung veröffentlicht und wieder eine andere i. J. 1507 ein gewisser Ottmar. Allein diese Vorgänger überflügelte Luther weit. Er begann 1517 seine Bibelverdeutschung und beendigte sie 1534. Ihre Kraft- und Kernsprache bot dem aus langem Schlafe aufgerüttelten Gedanken eine straffe, schlagfertige Form dar, während der Inhalt des Buches auf die Entwickelung des Geisteslebens deutscher Nation einen unermeßlichen Einfluß geübt hat. Theologisten sagen natürlich: Einen unbedingt heilsamen Einfluß. Humanisten dagegen meinen, die mittels der lutherischen Bibel bewerkstelligte Verjudung unseres Volkes sei vom Unheil gewesen und unsere großen Denker und Dichter des 18. Jahrhunderts seien hauptsächlich darum so hoch zu preisen, weil sie es unternommen, die Nation aus den Fesseln dieser Verjudung wieder zu lösen. Gewiß ist übrigens, daß Luther bedeutend und gewaltig geworden dadurch, daß er deutsch schrieb und wie er deutsch schrieb.

Das Bedürfnis der Prosa hatte sich erst mit dem Verfall der höfischen Kunstpoesie und dem Emporkommen des Bürgerstandes geltend gemacht. Der gelehrte Stand, dem das Latein als Sprache der Scholastik und des römischen Rechts genügte, that nichts, um dieses Bedürfnis zu befriedigen. Desto mehr wirkten für die Ausbildung der Prosa große Kanzelredner im 13. und 14. Jahrhundert, wie Berthold von Regensburg († 1272) und der tiefsinnige Johann Tauler († 1361), der „Minnesänger der Prosa".[111]) „Durch sinen munt rett got vom himelriche", hat der Minnesänger Heinrich Frauenlob von Berthold gesagt.

Auf die Fortbildung derselben wirkte fördernd die Erhebung der deutschen Sprache zur Gesetz- und Kanzleisprache durch eine Verordnung Rudolfs von Habsburg, welche zur Folge hatte, daß vom Ausgange des 13. Jahrhunderts an jede deutsche Stadt von einiger Bedeutung ihre Statuten und Rechtsbücher, wie die Entscheidungen der Gerichte in der Volkssprache niederschreiben ließ („Stadtrechte", „Weistümer"). Zwischen 1215—1276 entstanden auch die beiden für das germanische Recht so wichtigen Sammlungen von Gesetzen und Rechtsgewohnheiten, wie sie damals im nördlichen und im südlichen Deutschland giltig waren, ich meine den von dem sächsischen Ritter Eike von

Repgow zusammengestellten Sachsenspiegel und den etwas später von einem oberdeutschen Geistlichen zusammengetragenen Schwabenspiegel. Vom 14. Jahrhundert an, wo der sprachliche Einfluß der schwäbischen Dichtung immer mehr und mehr abnahm, begann in Sprache und Schrift eine Anarchie einzureißen, welche ein ebenso treues als trostloses Spiegelbild der damaligen politischen Wirtschaft im „Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation" abgab. Diese Sprachverwilderung, welche zwischen dem Hoch- und Niederdeutschen unstät umherschwankte und allerlei Mundarten aufs willkürlichste vermischte, diese Anarchie bändigte Luther durch die Kraftsprache seiner Bibelübersetzung, aus welcher sich das aus den beiden bisherigen Hauptdialekten zusammengeschweißte Neuhochdeutsche als der vereinigte Sprachschatz des deutschen Volkes entwickelte. Auch außerdem hat Luther durch die Sprachgewalt, welche er in seinen didaktisch-polemischen Schriften (Predigten, Katechismen, Tischreden, Briefe, Gutachten, Trostschreiben, Streit- und Schmähschriften[112]) entwickelte, anregend auf die Gestaltung unserer Sprache und unseres Schrifttums eingewirkt und insbesondere für die „grobianische" Litteratur des 16. Jahrhunderts in seiner Streitschrift Wider Hans Worst (Herzog Heinrich von Braunschweig) ein unübertreffliches Muster aufgestellt.

Der Einfluß seines Stils äußerte sich bald auch in der historischen Prosa, deren Entwickelung jedoch schon im 14. Jahrhundert begonnen hatte. Die ältesten Geschichtebücher in deutscher Sprache sind die Elsässische und Straßburgische Chronik von Jakob Twinger von Königshofen (1386) und die für die Kultur- und Sittengeschichte jener Zeit äußerst wichtige Limburger Chronik, von Johann Gensbein (?) begonnen, von Georg Emmel († 1538), Adam Emmel und zuletzt von Johann Mechtel bis 1612 fortgeführt. Eine Thüringische Chronik schrieb der Mönch Johann Rothe in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine Baierische Chronik (1533) Johann Thurnmayer (Turmair), in niederdeutscher Sprache eine Pommersche Chronik Thomas Kantzow († 1542). Der Sprichwörtersammler Sebastian Franck († um 1545) verfaßte eine allgemeine deutsche Chronik und eine Chronica, Zeytbuch und Geschychtbibel von Anbegynn bis in dies gegenwärtig 1531 Jar. In Francks Spuren wandelte dann später Julius Wilhelm Zinkgref (1591—1635), von dem wir eine Sammlung historischer Anekdoten und „sinnfertiger" Spruchreden (Apophthegmata) der Deutschen besitzen. Georg Rüxner (geb. um 1497) gab in seinem Turnierbuch eine „wahrhaffte eigentliche und kurze Beschreibung von Anfang, Vrsachen, Vrsprung und Herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation". Adam Reißner schrieb eine Historia der Herrn Georgen und Kasparn von Freundsberg (1568), Christoph Lehmann eine Chronik der Reichsstadt Speier (1568—1638). Hervorzuheben sind die schweizerischen Chroniken aus dem 15. und 16. Jahrhundert, so Diebold Schillings Beschreibung der burgundischen Kriege, so Petermann Etterlyns Kronica von der loblichen Eydgnoschaft, vor allen aber das Chronicon Helveticum oder gründliche Beschreibung der sowohl in dem Heiligen Römischen Reich als besonders in Einer Loblichen Eydtgnoßschaft und angränzenden Orten vorgeloffenen merkwürdigsten Begegnussen des Glarners Egidius Tschudi (1505—1572), der seinen Stoff mit sicherem Urteil beherrschte, freilich gar häufig auch stark mit Phantasie verbrämte, und dessen naiver und gedrungener Stil außerordentlich anzieht und fesselt.

Tschudi wurde scharf be- und verurteilt, als Phantast, Tendenzmacher und Fälscher, durch Mommsen, Kleißner u. a., verteidigt durch Blumer.

Auch von zwei höchst merkwürdigen memoirenartigen Werken ist hier noch Notiz zu nehmen. Es ist dies die Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, zugenannt mit der eisernen Hand, welche Beschreibung der berühmte Ritter in alten Tagen auf seiner Burg Hornberg aufsetzte und zu welcher des schlesischen Ritters Hans von Schweinichen bis zum Jahre 1602 herabreichende Tagebücher ein merkwürdiges Seitenstück bilden. Die Kosmographei des Sebastian Münster (1489-1552) zeigt die mit der Geschichtschreibung wunderlich verwickelten Anfänge unserer geographischen Litteratur.

In den Archiven und Büchereien (gemeindlichen und privaten) der deutschen Städte ist eine Menge von Chronikbüchern handschriftlich aufbewahrt worden, die erst in neuester Zeit, mit Hinzufügung schon früher gedruckter, in eine reiche Sammlung vereinigt und als eine willkommene Ergänzung des großen Quellenwerkes deutscher Geschichte („Monumenta Germaniae historica“) veröffentlicht wurden.[113])

Holzschnitt aus Sebastian Brants Narrenschiff.
K. Kupferstichkabinet. Stuttgart.

Die Reformationszeit, welche den Maßstab einer verständigen Kritik an die Vergangenheit legte, mußte folgerecht alles Romantische ablehnen und das Prinzip nüchterner Verständigkeit auch in der Litteratur geltend machen. Am besten gediehen in solcher Zeit, da die Poesie vielfach den Charakter der Publizistik annahm (z. B. in Huttens deutschen Dichtungen), Didaktik und Satire. Den Übergang von der mittelalterlichen Lehrdichtung zur satirischen Polemik vermittelte Sebastian Brant (1458—1521) aus Straßburg mit seinem Narrenschiff oder Schiff aus Narragonien, welches die Thorheiten und Laster der Zeit herbe geißelt und zwar so ziemlich in der Manier des heiligen Grobianus, obgleich Brant, der das Verhältnis

der gelehrten Humanisten zur Volkslitteratur vor der Reformation in sich zur Anschauung bringt, gegen diese Manier zu Felde zog. Selbsterkenntnis ist der Kern seiner Lehren. Die ungemeine Popularität des Narrenschiffes unter den Zeitgenossen beweist der Umstand, daß der berühmte Kanzelredner Geiler von Kaisersberg (1445—1510) die einzelnen Kapitel des Buches seinen Predigten als Text unterlegte. In der Form kurzer, anziehender Erzählung hielt seine Satire der Barfüßermönch Johannes Pauli (1455—1530) in Schimpf und Ernst, mit diesem Buche ein Vorbild und eine Quelle mancher späteren Erzähler. Es ist auch von Bedeutung, daß gerade am Ende des 15. Jahrhunderts (1498) das uralte germanische Tierepos unter dem Titel Reineke Vos (neuhochdeutsch von Simrock) in niederdeutscher Sprache dem Volke wieder erneuert wurde. Ob Nikolaus Baumann, ob Heinrich von Alkmar der Verfasser des Werkes war, steht dahin; gewiß aber ist, daß diese Dichtung der satirischen Dichtung der Zeit, in welcher es erschien, mächtigen Vorschub leistete. Der Reineke Vos, dem sein niederdeutsches Gewand vortrefflich ansteht, führte recht eigentlich den Reigen der Satiriker, wie sie nun in dem Nachahmer Brants, Thomas Murner (1475—1537, Narrenbeschwörung, Schelmenzunft, Badefahrt, Geuchmatt), in den Fabulisten Burkard Waldis (um 1490—1556, Esopus) und Erasmus Alberus (um 1500 bis 1553), in dem Tierepiker Georg Rollenhagen (1542—1609), dessen Froschmäuseler die Fabel von dem Krieg zwischen den Fröschen und Mäusen überall zu polemischer Bezugnahme auf die Zeitgeschichte benützte, in Gabriel Rollenhagen, des Vorgenannten Sohn (geb. 1583) Verfasser des Stückes Amantes amentes, das ist: Ein sehr anmutiges Spiel von der blinden Liebe oder, wie mans deutsch nennet, von der Leffeley, und in dem genialen Johann Fischart aus Mainz († 1589) auftraten.

Johann Fischart.
Holzschnitt aus dem Ehezuchtsbüchlein.

Dieser vielseitige Mann, dessen burleskes Gedicht Flohhatz, das einen Rechtsstreit der Flöhe mit den Weibern schildert, für Rollenhagen Vorbild gewesen, hat alle Richtungen und Stimmungen seiner Zeit zu litterarischer Gestaltung gebracht und dabei die Sprache, welche er eine Menge neuer Wendungen und origineller Wortbildungen lehrte, mit der wahrhaft übermütigen Meisterschaft eines Aristophanes behandelt, dem er überhaupt in vielem ähnlich ist. Die lange Reihe von Fischarts didaktisch-publizistisch-polemischen Werken ist bis jetzt nur zum Teil bekannt geworden und also seine Thätig-

keit noch nicht im ganzen zu übersehen; indessen genügt das Bekannte, um das Urteil zu fällen, daß Fischart mit dem Kolben seines Witzes so ziemlich überallhin schlug, wo es die „unzähligen sternamhimmeligen und sandammeerigen Mißbräuche“ seiner Zeit zu tadeln, zu verspotten und zu bessern galt. Wenn es darauf ankam, diesen Zweck zu erreichen, war Fischart auch nicht verlegen, von anderen zu borgen, was ihm gerade paßte. So sind das Podagrammische Trostbüchlein, welches von der „gliederkrämpfigen Fußkitzlerin“ handelt, so das Ehezuchtbüchlein und die Satire Aller Praktik Großmutter bloße Übersetzungen und Nachahmungen. Ganz köstlich in ihrer göttlichen Grobheit sind Fischarts Satiren auf die Pfaffen im allgemeinen und auf die Jesuiten (Jesuwider, Schüler des Ignazio Lugiovoll, nennt er sie) im besonderen, wie Der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit, Das vierhörnige Jesuwiderhütlein und Der Bienenkorb, dessen Titel schon Fischarts polemische Manier veranschaulicht:

Bienenkorb des h. röm. Immenschwarms, seiner Hummelzellen (oder Himmelszellen), Hurnaußnäster, Brämengeschwürm und Wäspengetöß. Sampt Läuterung der h. röm. Kirchen Honigwaben: Einweihung und Beräucherung oder Fegfeuerung der Immenstöcke: vnd Erlösung der Bullenblumen, der Dekretenkreuter, des heydnischen Klosterisops, der Suiiter (Jesuiter) Säudisteln, der Saurbonischen Säubohnen, des Magisnostrischen Lirippefenchels und des Immenplatts der Plattinen, auch des Meßthaues vnd h. Saffts von Wunderbäumen cet. cet., alles nach dem rechten Himmelsthau oder Manna justirt vnd mit Menzerkletten durchziert durch Jesuwalt Pickhart.

Daß er auch ernsthaft zu dichten vermochte, bewies Fischart durch seine schöne poetische Erzählung Das glückhafte Schiff, welche die bekannte Fahrt der Züricher mit ihrem Hirsebreitopf zum Schützenfest nach Straßburg (1576) zum Gegenstande hat. Sein Hauptwerk ist jedoch die dem Rabelais nachgedichtete Geschichtsklitterung:

Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung. Von Thaten vnd Rhaten der vor kurzen langen vnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandgoschier Gorgellantua vnd deß Eiteldurstlichen Durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstwelten, Königen in Vtopien, Jederwelt Nullatenenten vnd Nienenreich, Soldan der neuen Kannarien, Fäumlappen, Dipsoder, Dürstling vnd dudischen Inseln; auch Großfürsten im Finsterhall vnd Nubel Nibel Nebelland, Erbvögt uff Nichelburg vnd Niderherren zu Nullibingen, Nullenstein und Nirgendheim. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen: nun aber vberschröcklich lustig in einem Teutschen Model vergossen, vnd vngefahrlich oben hin, wie man den Grindigen laußt, in unser Mutter Lallen vber oder drunder gesetzt. Auch zu diesem Truck wieder uff den Ampoß gebracht, vnd dermassen mit Pantadurstigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verposselt, verschmidt und verdrängelt, daß nichts ohn das Eysen Nisi dran mangelt. Durch Huldrich Elloposcleron. Gedruckt zur Grensing im Gänsserich, 1594.[114])

Das Werk ist ein satirischer Heldenroman, der gegen den Ritterroman komische Opposition machte und, dem Charakter der Reformationszeit getreu, die Natur der Unnatur, den gesunden Menschenverstand der überstiegenen Idealistik, die plebejische Derbheit und Roheit der aristokratisch-romantischen Verschnörkelung entgegensetzte. Fischart führte mit diesem Roman die grobianische Litteratur auf ihren poetischen Kulminationspunkt — die ganze Plumpheit der grobianischen Litteratur zeigt der lateinische, zu wiederholten malen ins Deutsche übersetzte Grobianus von F. Dedekind 1549 — Fischart aber bezeichnet mit seinem Werke (insbesondere vermöge der eingeflochtenen humanistischen

Bildungsgeschichte Gargantuas) zugleich den Übergangspunkt von der volksmäßigen litterarischen Stimmung dieser Periode zu der gelehrten Dichtung der folgenden, auf welche er auch formell hinweist durch seinen Versuch, deutsche Hexameter und Pentameter zu bauen. Wenn übrigens ein so hochgebildeter Geist wie Fischart nicht umhin konnte, dem bäurisch-grobianischen Geschmacke seiner Zeit Opfer darzubringen, so kann man sich leicht vorstellen, wie verbreitet und herrschend dieser Geschmack war. Seine

Hans Sachs. Verkleinerter Holzschnitt von Bresamer.

Träger in den höheren Regionen der Gesellschaft waren insbesondere die Hofnarren der Fürsten, wie Kunz von der Rosen und Klaus Narr (Vgl. Flögels Gesch. d. Hofnarren), in den unteren muntere Geistliche, als deren Typus der österreichische Pfaff von Kalenberg angesehen werden kann, dessen Schwänke und Schnurren später gesammelt wurden (Vgl. v. d. Hagens Narrenbuch), ferner fahrende Schüler und allerlei Schnurranten und Vaganten. Georg Wickrams Rollwagen (1557), der verschiedene Fortsetzungen erhielt, enthält ebenfalls eine Sammlung solcher Narren- und Bauernschwänke, die freilich eulenspiegelisch unsauber und furchtbar zotig sind.[115])

Feiner und kunstmäßiger wurde der Schwank behandelt durch den schon früher erwähnten Hans Rosenblüt, genannt der Schnepperer (Plauderer), am besten aber durch den berühmten Meistersänger Hans Sachs (1494—1576), der überhaupt die

alte Zeit unserer Litteratur würdig beschließt, indem er, mit wirklichem Dichtertalent ausgestattet, alle von dieser zuletzt gepflegten Gattungen, Meistergesänge, Gnomen, Fabeln, Beispiele, Kirchenlieder, Allegorien, biblische Erzählungen, Anekdoten, Gespräche, Sittenpredigten, Schwänke, Psalmen, im Sinne der Reformation, aber mild und besonnen und im ganzen vortrefflich bearbeitete, wenn auch im Einzelnen seiner 4275 Meisterschulgedichte, 1700 Erzählungen und Schwänke und 208 dramatischen Werke viel Monotonie und mechanische Reimerei mitunterläuft. Zugleich eröffnete er die neue Zeit, indem er in der letzten Periode seiner dichterischen Wirksamkeit mit Vorliebe die poetische Gattung kultivierte, welche für die Zukunft Hauptform aller Dichtung wurde, nämlich das Drama.[116]) Die Anfänge desselben knüpfen sich auch in Deutschland, wie überall, an die Geschichte des Kultus, und ich erinnere hier an das, was früher an verschiedenen Stellen meines Buches über das mittelalterliche Theaterwesen, über Mysterien, Mirakelspiele und Moralitäten, beigebracht wurde.[117]) Für die ältesten in Deutschland verfertigten Mysterien gelten zwei aus Freysingen stammende Dreikönigspiele (9.—11. Jahrhundert) und der um 1108 gedichtete Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi, welches geschickt angelegte und durchgeführte Stück — man könnte es füglich eine vorweggeschriebene „Staatsaktion" nennen — ganz grundlos und willkürlich dem als Glasmaler berühmten tegernseer Mönche Wernher zugeschrieben wurde.[118])

Eins der ältesten uns erhaltenen Mysterien sodann und dichterisch wertvollsten ist das im April von 1322 in Eisenach zur Aufführung gebrachte Spiel von den zehn Jungfrauen (übers. u. erl. von Freybe). Schon im 13. Jahrhundert wurden in den lateinischen Text solcher Stücke den Laien zu Gefallen deutsche Strophen eingeschoben und bald auch geistliche Spiele vollständig in der Volkssprache verfaßt. Das noch jetzt von zehn zu zehn Jahren in Oberammergau in Baiern sich wiederholende Passionsspiel kann uns von diesen Dramen und der Art ihrer Aufführung eine deutliche Vorstellung geben. Nach und nach wußte sich das weltliche Element in den geistlichen Spielen Eingang und einen immer breiter werdenden Platz zu verschaffen, bis es sich endlich, noch vor der Reformation, förmlich von dem Mysterium (Osterspiel) trennte und als Fastnachtspiel ein Hauptbestandteil bürgerlicher Lustbarkeit in den deutschen Städten wurde. So haben zum Beispiel in Tirol zu Anfang des 15. Jahrhunderts Pfarrkirchner und Raber nicht nur Passionsspiele geliefert, sondern auch derb weltliche Volksstücke, gleich ihren Landsgenossen Heuberger und Debs. Das reiche, gewerbige, lebenslustige Nürnberg war und blieb seine Lieblingsstätte, und hier erhielt es auch durch Hans Rosenblüt und dessen Zeitgenossen Hans Folz (um 1450) zuerst eine Art litterarischer Gestalt. Der Name Fastnachtspiel erklärt sich leicht daraus, daß solche Spiele von der munteren Jugend auf Straßen und in Häusern hauptsächlich zur Fastnachtzeit aufgeführt wurden, also zu einer Zeit, wo ein lebensfrohes Geschlecht im bangen Vorgefühle des religiösen Ernstes der bevorstehenden Fastenzeit aller Lust noch recht den Zügel schießen ließ. Die Form dieser Possen war natürlich sehr dürftig und lose; sie bestand bloß aus einer Reihe von Dialogen, Reden und Unterhandlungen; an dramatische Aktion war nicht zu denken; dagegen pflegte die thatsächliche Handlung, d. h. eine tüchtige Prügelei, sich fast immer einzustellen. Den Inhalt, der oft ins greulich Zotenhafte auslief, bildeten die komischen Seiten des Alltaglebens, Kuppeleien, Heiraten, Eheskandale, Wochenmarktspässe, Thaten

der Schelmerei und Gaunerei.[119]) So begegnet uns denn das deutsche Drama in seiner ältesten Gestalt zuerst als geistliches Mysterium, dann als weltlicher Schwank und nun trat „die Reformation in die Welt, die starren Unterschiede zwischen Geistlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, und aus dem Dienst der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker ging das Drama über in den freien, unmittelbaren Dienst der Geschichte, als politisches, als Volksschauspiel."

Aber schon vor dem Eintritte der Reformation kündigte sich die oppositionelle Tendenz derselben dramatisch an in dem die Sage von der angeblichen Päpstin Johanna behandelnden Spil von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rhom gewesen und aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rhom ein Kindlein zeuget, welches Spiel der Mülhauser Geistliche Theodor Schernbergk um 1480 verfaßt hat. Noch deutlicher und entschiedener manifestierte sich die religiös-politische Tendenz in den beiden litterar- und kulturgeschichtlich gleich merkwürdigen Fastnachtspielen, welche der Maler Nikolaus Manuel (1484—1530) im Jahre 1522 in seiner Vaterstadt Bern durch Bürgersöhne aufführen ließ und in welchen, wie der Titel besagt, „die wahrheyt in schimpffs wyß vom pabst und siner priesterschaft gemeldt würte.[120]) Auch Zürich blieb in dramatischen Spielen hinter Bern nicht zurück. Als trefflicher Schuldramatiker gab Zwinglis Nachfolger Heinrich Bullinger (1504—75) das Spiel von der edeln Römerin Lucretia und dem standhaften Brutus, das schon echt dramatische Ansätze aufweist; und der Wundarzt Jakob Ruof († 1558) verfaßte sowohl biblische Stücke (Joseph, Der Weingarten, Adam und Eva), als politisch-satirische und bearbeitete, nicht besonders geschickt, das „prächtige" Urner Tellenspiel (aus der Zeit von 1510 bis 1520). Die Freude an dramatischen Spielen wurde dann den Zürchern bald genug durch die Not der Zeiten und noch mehr durch die wunderlich theologischen und ängstlichen „Bedenken von den Komödien" von Bullingers Nachfolger Breitinger (1624) schwer getrübt. Von katholischer Seite blieb man dann in dramatischer Polemik auch nicht dahinten, wie das aus dem Jahre 1531 stammende Bocksspiel zeigt, in welchem Luther und seine Anhänger verhöhnt wurden, und ferner zeigt die dem Stoffe nach künstlerisch behandelte, sprachlich sehr derbe und volksmäßige Gemeine Beicht des Daniel von Soest (1534, Erzbischof Joh. Gropper von Köln?), worin die Satirik bei der Schilderung der Hochzeit eines Superintendenten den Höhepunkt erreicht.[121]) Zur Ausbildung der Form des Schauspiels trugen ihrerseits die Humanisten, wie Reuchlin, Frischlin u. a. durch ihre den Alten nachgeahmten lateinischen Stücke bedeutend bei. Bald fing man auch an, Komödien von Terenz und dann von Plautus zu übersetzen,

Der Apfelschuß.
Holzschnitt zu dem von Ruoff bearbeiteten Urner Tellenspiel (K. B. A.)

Der Teuffel lest keyn Lantzknecht mehr inn die Helle faren.

Hans Sachs.

Es ist keyn wahr inn unsern Kram
Sie fressen uns wol allesam
Unser keyner sicher bey jhn wer
Da antwort jm der Lucifer
Mein Beltzebock und ist das war
So wöllen wir forthin fürwar (fragn
Nimmermehr nach keynem Lantzknecht
Sonder wöln uns wie vor betragn
Der Spiler / Gotslesterer/Weinzecher/
Der Buler/Hurer und Ehbrecher (ber
Wucherer/Dieb/Mörder und strafrau
Auch wöllen wir auffklauben sauber
Die lantzfriedbrecher und Mordprenner
Verräther und all schedlich Menner
Müntzfelscher und falsche Juristen
Und darzu all glaublos Christen
Verstockt die nit buß wöllen würcken
Juden/Ketzer/Hayden und Türcken
Gottloß Münch/Nunnen unnd Pfaffen
Die wöll wir umb jhr unzucht straffen
Auff das keyn unrath uns erwachß
Von den Lantzknechten wünscht Hans
(Sachß.

Gedruckt zu Nürnberg/durch
Georg Merckel. 1556.

Titel und Schlußseite eines Schwanks von Hans Sachs.

Genaue Nachbildung eines Exemplars in der K. Öff. Bibliothek in Stuttgart.

wozu Hans Nydhart 1486 die erste Anregung gegeben, und diese Übersetzungen verhalfen den volksmäßigen Poeten zur Verbesserung des dramatischen Stils. Auf den Universitäten und philologischen Schulen wurde die Sitte, lateinische Komödien durch die Studenten aufführen zu lassen, immer allgemeiner, und von diesen Anstalten aus teilte sich dem Volk immer mehr die Begierde mit, derartige Stücke auch in seiner Sprache zu sehen und zu hören.

Dieser Schau- und Hörlust that dann der treffliche Hans Sachs mit seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit Genüge, indem er in mehr als zweihundert dramatischen Stücken den rechten Ton traf wie keiner. Allerdings ist seine Form noch höchst mangelhaft, seine Tragödien und Komödien sind im Grunde nur dialogisierte Erzählungen, und es mangelt ihnen die Einheit der Handlung ebenso sehr als zeitgemäße Charakteristik; allein überall blickt dessen ungeachtet der wahre Dichter und der edeldenkende Mensch durch, der für alles, was seine Zeit bewegte, ein offenes Auge und Herz hatte und mit wohlwollendem Humor seine Zeitgenossen zu belehren und zu bessern suchte, indem er sie unterhielt. Die hübsche Art und Weise, wie er dieses angriff, kann uns schon sein Fastnachtspiel Das Narrenschneiden zeigen. An Sachs lehnte sich Jakob Ayrer, dessen tragische und komische Stücke 1618 nach seinem Tode in einem Foliobande gesammelt wurden. Er hat seinen Meister nicht erreicht, bleibt aber merkwürdig als der Erste, welcher in Deutschland Singspiele schrieb und dadurch der Oper den Weg bahnte. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gab es bei uns bereits herumziehende Komödiantenbanden, welche, aus dem dramatischen Spiele ein Gewerbe machend, zumeist aus dem Volksleben gegriffene Scenen aufführten, in denen die Person des Hanswursts natürlich die Hauptrolle spielte, und 1605 hielt der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig bereits eine stehende Truppe, das früheste Beispiel eines deutschen Hoftheaters.

Neue Zeit.

Unter den zahllosen schwarzen Blättern, welche das Buch der deutschen Geschichte aufzuweisen hat, füllt der dreißigjährige sogenannte Religionskrieg, welcher die Herrschaft der Fremden über Deutschland anbahnte, ausbildete und befestigte, das schwärzeste. Nach Karls V., Ferdinands I. und nach Maximilians II. kluger, auf Versöhnung der religiösen Parteien gerichteter Regierung trat unter Rudolfs II. halbblödsinniger Kaiserschaft völlige Anarchie im Reiche ein und wußte, altem deutschem Herkommen gemäß, wieder einmal niemand, wer Koch oder Kellner wäre. Die fürstliche Gewalt hatte durch den Raub der Kirchengüter einerseits, andererseits durch die lutherische Predigt blinder Unterthänigkeit sehr gewonnen, die Reichsgewalt dagegen war eben durch das Wachsen der Fürstenmacht gar sehr heruntergekommen und wurde immer mehr und mehr bloßes Ceremoniell. Die religiöse und politische Spaltung des Reiches manifestierte sich, abgesehen von den Händeln, welche Protestanten wie Katholiken unter sich selber hatten, recht offenkundig in den zwei großen Parteien oder Bünden, welche im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Deutschland auftraten. Der von dem Kurfürsten Friedrich V von der Pfalz 1608 errichteten protestantischen Union stellte Maximilian von Baiern 1609 die katholische Liga entgegen. Hüben und drüben wurde mit schamloser Heuchelei die Religion und die „Freiheit deutscher Nation“ zum Feldgeschrei erhoben. Den letzteren Ruf stimmten die deutschen Großen überhaupt immer an, wann es galt, das Vaterland

zu verraten. Unter diesem Aushängeschild kam auch der eroberungssüchtige Schwedenkönig Gustav Adolf nach Deutschland, während katholischerseits Spanier und Italiener, Wallonen und Kroaten den deutschen Boden überschwemmten und besudelten. Von 1618—48 währte die ungeheure Trübsal des dreißigjährigen Krieges, welchem, nachdem er Deutschlands politische Selbständigkeit, Wohlstand, Kultur zu Grunde gerichtet, die deutschen Länder in entvölkerte Wüsten verwandelt und das deutsche Volk unsäglich verwildert hatte, der schmachvolle westfälische Friede ein trauriges Ende machte. Auf dieses Mißgeschick folgte bald ein neues. Frankreich hatte durch seine Einmischung in die deutschen Angelegenheiten während der dreißig Kriegsjahre festen Fuß gefaßt und der westfälische Friede sanktionierte diese Anmaßung. Der Fortsetzer der Politik Richelieus, Ludwig XIV., dessen hochfahrender Despotengeist die Niedertracht und Feilheit deutscher Fürsten trefflich zu seinen Zwecken zu benützen wußte, stahl dem Reiche die schönen Länder am linken Rheinufer und brachte durch den Nymweger Frieden (1678), durch den Regensburger Waffenstillstand (1684) und durch den Frieden von Ryswik (1697) seinen Raub in Sicherheit. Zugleich drohte Deutschland große Gefahr von Osten her, vonseiten der durch die Franzosen gegen Österreich aufgestachelten Türken, vor welchen Wien i. J. 1683 nur durch die Tapferkeit der Polen unter Sobieski gerettet wurde.

Wie trostlos mußte es in Deutschland aussehen nach der Reformation, nach der Wiederherstellung des Katholizismus durch den Jesuitismus, während der Kriege mit Frankreich, mit den Türken! Im politischen Leben überall Ohnmacht, Zerstückelung und Fremdherrschaft, und gerade so auch in der Gesellschaft und in der Litteratur. Die Meistersängerei hatte die poetischen Formen in Geschmacklosigkeit erstarren gemacht, der Volksgesang war gemein und über alle Maßen pöbelhaft roh geworden; in der Sprache hatten die unglückseligen öffentlichen Ereignisse und Zustände eine abenteuerliche Mischung der widerhaarigsten Elemente, eine gänzliche Verwilderung des Stils zuwegegebracht. Sowie daher die Bildung ihr unterbrochenes Geschäft wieder aufnahm, machte sich vor allem das Bedürfnis einer Regeneration der Sprache und Form gebieterisch geltend. Auf die Befriedigung dieses Bedürfnisses mußten die litterarischen Bestrebungen zunächst ausgehen. Auf die Wiederherstellung des poetischen Stils wirkte förderlich das Studium der klassischen Litteratur, der ja die Schönheit der Form eigentümlich ist, und nicht minder die Bekanntschaft mit den romanischen Sprachen und Schriftwerken, welche durch die Nachahmung antiker Vorbilder schon bedeutend gewonnen hatten. Weil aber diese Studien und die Anwendung ihrer Resultate auf das Vaterländische nur Sache der Gelehrten sein konnte, so trat jetzt das Volksmäßige und Nationale ganz aus der Litteratur zurück. Eine große Periode der Nachahmung begann und endigte erst mit Klopstock und Lessing. Muster derselben waren antike Dichter, jedoch in höherem Grade noch die italische, spanische und französische Poesie, wozu dann auch noch die holländische kam. Dies hatte, abgesehen von der Verwerflichkeit einer bloß nachahmenden Dichterei, überhaupt auch noch den Nachteil, daß die romanischen Litteraturen zur Zeit, als sie Vorbilder für deutsche wurden, mit Ausnahme der spanischen, entweder im Zustande entschiedenen Verfalls, wie die von den Marinisten beherrschte italische, oder aber von einer schiefen Geschmacksrichtung befangen waren, wie die französische. Zunächst begnügten sich die gelehrten Poeten mit der lateinischen Sprache, wie dies Balde, die beiden Lotichius und eine Menge ihrer Zeitgenossen thaten, und während die gelehrten Herren lateinisch sprachen und schrieben, redete der Adel

französisch, durchspickte der Beamtenstand die Kanzleisprache auf die lächerlichste Weise mit Latinismen und Gallicismen, radebrechte die Kaufmannschaft italienisch und suchte sogar der Handwerker seine Muttersprache mit fremden Brocken, wie sie die Kriegsvölker aus allen Ecken und Enden Europas nach Deutschland brachten, aufzustutzen. Es läßt sich leicht denken, zu was für einem buntscheckigen und wunderlichen Mischmasch diese verschiedenen Sprachlaute im täglichen Verkehr der verschiedenen Stände sich zusammenkneten mußten und daß es keine kleine Aufgabe war, diesem babylonischen Sprachwirrwarr zu steuern.

Zur Übernahme solchen Geschäfts lockte die Wahrnehmung, daß in fremden Ländern die Wirkung und der Ruhm der Autorschaft hauptsächlich darauf beruhte, daß dort die Schriftsteller in der einheimischen Sprache schrieben. Das reizte zur Nachahmung und half dem vaterländischen Sinne zuerst wieder einigermaßen auf. Wir sehen daher zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts Poeten von gelehrter Bildung und patriotischer Gesinnung auftreten, welche bei Anfertigung ihrer Gedichte die Muttersprache brauchten und hiervon Ehre erwarteten und erfuhren. Solche Männer waren Paul Melissus (†1602, hieß eigentlich Schede,[122]) Peter Danaisius (†1610), die schon genannten J. W. Zinkgref (S. 162) und F. v. Spee (S. 158) und endlich der Schwabe Georg Rudolf Weckherlin (1584—1653), der die südlichen und antiken Formen und Versmaße, Sonette, Sestinen, Vilanellen, Alexandriner, Eklogen, Oden, einführte, ohne weiter etwas bedeutendes zu leisten, ausgenommen etwa die Schilderung der Lützener Schlacht in seinem Lobgedicht auf Gustav Adolf.

Das große Siegel der Fruchtbringenden Gesellschaft.
K. B. A.

Sein Landsmann J. V. Andreä (1586—1654) bildete zu ihm einen Gegensatz, indem er, eine Seltenheit zu dieser Zeit, der mühseligen gelehrten Dichterei spottete und in seinen geistlichen Liedern der älteren Volksmanier huldigte. Die Bestrebungen der gelehrten Kunstpoeten fanden eine nachhaltige Stütze in den während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach dem Muster italienischer Akademien gestifteten sprachlichen und litterarischen Gesellschaften, deren älteste die 1617 konstituierte fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden war. Fürst Ludwig von Anhalt Kothen hatte die erste Anregung zur Gründung dieses Ordens gegeben, welchem das Verdienst zuerkannt werden muß, das Interesse der höheren Klassen der Gesellschaft für vaterländische Sprache und Bildung wieder geweckt zu haben. In ähnlichem Sinne wirkten der durch Harsdörfer und Klaj 1644 gestiftete Orden der Pegnitzschäfer, auch der gekrönte Blumenorden genannt, sowie die durch Philipp von Zesen 1646 zu Hamburg errichtete deutschgesinnte Genossenschaft und endlich der von Johann Rist 1656 gestiftete Schwanenorden an der Elbe.[123]

Ungeachtet des vielen Spielerischen und für unsere Ohren geradezu Lächerlichen, welches in den Satzungen dieser Orden, in den gezierten Benennungen ihrer Mitglieder u. s. f. mitunterlief, muß man ihnen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie in einer in Barbarei zurückgesunkenen Zeit die Pflanzung und Pflege neuer Keime der Kultur eifrig sich angelegen sein ließen. Sie waren ein Gegensatz zur Meistersängerei, sofern sie vorwiegend aus Mitgliedern der höheren Kreise bestanden und an die Stelle von bürgerlichen Meistern gekrönter Poeten solche setzten, die von Fürsten und gelehrten Dichtergesellschaften gekrönt wurden („Pfalzgrafen") und ihrerseits wieder das Recht hatten, deutschdichtende Poeten zu krönen; sie waren aber auch zugleich eine Fortsetzung der Meistersängerei vermöge ihrer korporativen, zunftmäßigen Einrichtung. Am thätigsten und weithin wirksamsten war die fruchtbringende Gesellschaft, die mittels ihrer Bemühungen um die Emanzipation und Reinigung der Muttersprache die obersächsische Mundart in ihrer Eigenschaft als allgemeine deutsche Schriftsprache neu befestigte und außerdem für die Geltendmachung einheimischer Dichtung unter den Gebildeten überall Anknüpfungspunkte suchte und fand. Auf ihr fußte auch Martin Opitz (1597—1639) aus Bunzlau in Schlesien, welches Land durch ihn die Heimat der ersten neudeutschen Dichterschule, der sogenannten schlesischen, wurde.[124]) Auch hier war bei seinem Auftreten, wie überall, die deutsche Poesie „zur Meistersängerei, Pritschmeisterei und handwerksmäßigen Gelegenheitsdichtung herabgesunken". Opitz erhob sie, indem er die humanistischen Studien, die Nachahmung der Alten und ihrer Nachahmer zur Grundbedingung alles Dichtens machte, in die Sphäre der Gelehrsamkeit und wurde ihr erster Gesetzgeber durch seine Poetik:

Martin Opitz. Nach einem Stiche.

Prosodia Germanica, oder Buch von der deutschen Poeterey, in welchem alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet und mit Exempeln ausgeführet wird, verfertiget von Martin Opitzen, 1624. Geist und Ton dieses für die Geschichte unserer neudeutschen Kunstdichtung sehr wichtigen Büchleins lassen sich beispielsweise aus der Art und Weise erkennen, wie sich der Verfasser über einige Gattungen der Poesie ausspricht. Er sagt: „Die Tragödie ist an der Majestät dem heroischen Gedichte gemässe, ohne daß

sie selten leidet, daß man geringen Standes Personen und schlechte Sachen einführe: weil sie nur von königlichen Willen, Todtschlägen, Verzweiffelungen, Kinder- und Vättermorden, Brande, Blutschanden, Kriege und Auffruhr, Klagen, Heulen, Seufzen und dergleichen handelt. Von derer Zugehör schreibt vornemlich Aristoteles und etwas weitläufftiger Daniel Heinsius; die man lesen kann. Die *Komödie* besteht in schlechtem Wesen und Personen: redet von Hochzeiten, Gastgebotten, Spielen, Betrug und Schalkheit der Knechte, ruhmräthigen Landsknechten, Buhlersachen, Leichtfertigkeit der Jugend, Geitze des Alters, Kuppleren und solchen Sachen, die täglich unter gemeinen Leuten verlaufen. Haben derowegen die, welche heutiges Tages Komödien geschrieben, weit geirret, die Kayser und Potentaten eingeführet; weil solches den Regeln der Komödien schnurstracks zuwider leuft. Die *Eclogen* oder Hirtenlieder reden von Schaaffen, Geissen, Seewerck, Erndten, Erdgewächsen, Fischereyen und andrem Feldwesen; als pflegen alles worvon sie reden, als von Liebe, Heyrathen, Absterben, Buhlschafften, Festtagen und sonsten, auff ihre Bäurische und einfältige Art vorzubringen. In den *Elegieen* hat man erst nur traurige Sachen, nachmahls auch Buhler-Geschäfte, Klagen der Verliebten, Wünschung des Todes, Brieffe, Verlangen nach den Abwesenden, Erzehlung seines eigenen Lebens und dergleichen geschrieben; wie dann die Meister derselben, Ovidius, Propertius, Tibullus, Sannazar, Secundus, Lotichius und andere ausweisen."

Opitz setzte dem meistersängerlichen Knittelvers eine geregelte Metrik entgegen, und mittels des Prinzips, daß die Länge oder Kürze der Silben von der Accentuierung derselben abhänge, begründete er die neue Prosodie. Auf diesem formalen Verdienste beruht sein Anspruch auf den Ehrennamen des Vaters der deutschen Dichtkunst, den seine zeitgenössischen Verehrer ihm gaben. Sein Dichtervermögen selbst ist gering anzuschlagen. Seine Hauptgrundsätze als Ästhetiker, als welcher er den Schritten des holländischen Philologen und Poeten Daniel Heinsius († 1655) folgte, gingen darauf hinaus, daß die Poesie, indem sie ergötze, zugleich auch nützen, d. h. belehren müsse, und daß die Poesie eine lebendige Malerei sei. Diese Ansichten charakterisieren ihn denn auch als Dichter. Auf Lehren und Schildern war all sein Dichten gerichtet. Seine Lyrik in Sonetten, Madrigalen und Liebesliedern, für welche die Franzosen der Ronsardschen Schule die Muster lieferten, ist gefühlsleer und trocken; seine geistlichen Gedichte, meist bloße Übersetzungen und Umschreibungen biblischer Stücke, sind der Innigkeit des volksmäßigen Kirchenliedes völlig bar; sein *Lobgesang auf die Geburt Christi* hat nur litterarhistorischen Wert (als Vorläufer der religiösen Kunstdichtung Klopstocks), aber keinen poetischen. Seine Ekloge *Schäferey von der Nimfen Hercynie* weist deutlich auf ihre nicht erreichten Vorbilder (Montemayors Diana und Sidneys Arkadia) hin. Am eifrigsten pflegte er die Didaktik, indem er die vier Lehrgedichte *Zlatna oder von der Ruhe des Gemüts*, *Vielgut oder vom wahren Glück*, *Vesuvius* und das *Trostgedicht in Widerwärtigkeiten des Kriegs* schrieb, von welchen das letzte das lesbarste ist. Alle vier aber sind weiter nur eine zwar wohlgemeinte, aber dürre Reflexionspoesie, deren Langeweile durch den Gebrauch des schleppenden Alexandriners, welcher durch Opitz leider für lange der Hauptvers der deutschen Kunstdichtung wurde, noch erhöht wird. Auf das dramatische Gebiet hat er sich bloß als Übersetzer von Dramen und Singspielen aus dem Griechischen, Lateinischen und Italischen gewagt und dadurch die poetische Übersetzungskunst der Deutschen eröffnet. Man sieht, Opitz war durchaus nur ein nachahmendes und formales Talent, allein es gebührt ihm, wenn auch sein persönlicher Charakter mit dem Makel der Hofwohldienerei stark behaftet erscheint, hohe Anerkennung dafür, daß er

mitten in der schrecklichen Barbarei und unter dem Drucke der Fremdherrschaft des dreißigjährigen Krieges das Panier vaterländischer Sprache und Kultur wieder in Deutschland aufgepflanzt und nach Vermögen treulich aufrecht erhalten hat.

Seine Verehrer und Schüler, darunter der öd langweilige, als „Opitius renatus“ gepriesene Joh. Peter Titz († 1689, Lukretia), verbreiteten die Grundsätze der „Poeterey“ ihres Meisters nach allen Gegenden hin und verschafften denselben auch auf den Universitäten Eingang, wie A. Buchner, dozierend in Wittenberg, Simon Dach (1605-59),[125] dessen Ruhm in unseren Augen übrigens hauptsächlich auf dem herzinnigen, in preußischem Niederdeutsch und im Volkston gedichteten Liedchen Ancke von Tharow beruht, lehrend und dichtend in Königsberg, und Andreas Tscherning († 1659) in Rostock thaten. Tscherning war ein ganz sklavischer Nachahmer seines Lehrers Opitz, zu welchem dagegen der gedankenreiche, scharfäugige, witzige und patriotische Epigrammatiker Friedrich von Logau (1605—1655), ohne Frage den besten Deutschen des 17. Jahrhunderts beizuzählen, eine mehr oppositionelle Stellung einnahm. Ein Seitenzweig der opitzschen Lehrdichtung, die Satire, fand in J. W. Lauremberg (1590—1658), dessen vier gegen die à la modischen (allemodischen) Thorheiten der Zeit gerichteten Satiren in plattdeutscher Mundart geschrieben sind, einen derben und volksmäßigen, in Joachim Rachel (1618—69) einen trockenen korrekten Behandler. Selbstständig steht Paul Fleming (1609—40) aus Hartenstein in Sachsen neben Opitz, obgleich er diesen als warmer Verehrer in der hyperbolischen Manier jener Zeit in einem seiner Sonette den Pindar, Homer und Maro derselben nennt. Fleming[126]) war ein wirklicher Poet, und eine fünfjährige Reise in den Orient, die er in Gesellschaft des berühmten Reisenden und Reisebeschreibers Adam Olearius unternommen, trug dazu bei, seine dichterischen Anschauungen über den Gesichtskreis deutscher Pedanterei hinaus zu erweitern. Leider hinderte ihn ein frühzeitiger Tod, Leben und Talent zur Reife zu bringen. Seine Gedichte sind sämtlich Gelegenheitsgedichte in dem

Paul Fleming.
Radierung aus dem Jahre 1640.

Sinne des goetheschen Ausspruchs, daß jedes gute Gedicht eigentlich ein Gelegenheitsgedicht sein müsse. Es ist Stimmung, Wahrheit, Wärme in allem, was Fleming gedichtet hat; sein Lied „In allen meinen Thaten" ist zugleich das frömmste und schönste dieser ganzen Periode. Er fühlte, daß er ein Dichter war, und wenn er dieses Gefühl in seiner drei Tage vor seinem Sterben gedichteten Grabschrift in den Worten ausdrückte: „Kein Landsmann sang mir gleich; man wird mich nennen hören, bis daß die letzte Glut dies alles wird verstören!" so war das keine vergebliche Berufung auf die Nachwelt.

Es wären hier noch viele Dichterlinge dieser Periode aus verschiedenen Gegenden Deutschlands anzuführen, allein wir haben hier, wie fürder überhaupt, für Verschollenheiten keinen Platz und müssen uns begnügen, solche Männer zu nennen, welche auf die Entwickelung unserer Nationallitteratur einen mehr oder minder wesentlichen Einfluß geübt.

Die phantasielose Verständigkeit und der nüchterne Formalismus, welche im allgemeinen die um Opitz versammelte sogenannte erste schlesische Dichterschule charakterisieren, konnte nicht lange ohne Opposition bleiben. Das Bedürfnis einer frischeren, kräftigeren Auffassung der Sinnenwelt für die Poesie wurde allzu lebhaft gefühlt, um sich mit trockenem Formelwesen beschwichtigen zu lassen. Man verlangte statt der dürren Herbarien der Opitzianer frische, blühende und duftende Blumen. Schon die Mitglieder des nürnberger Pegnitzschäferordens, unter denen sich Johann Klaj (1616—1656), Philipp Harsdörfer (1607—58) und Sigmund von Birken (1625 bis 1681) durch Einführung der perückenstiligen italienischen Schäferdichtung hervorthaten, hatten in diesem Sinne gegen Opitz reagiert. Allein leider ging aus dieser Reaktion das entgegengesetzte Extrem hervor, nämlich jene aufgebauschte, in sinnlichen Bildern schwelgende, auf effekthascherischen Antithesen einherstelzende, verzerrte Zeichnungen mit grellen Farben überkleckfende Concettipoesie, für welche die Italiener des 17. Jahrhunderts den Ton angegeben und welche nach einem kurzen, gewaltsamen Aufschwung in den hohlsten Bombast ausartete.

Auch diese Richtung bildete sich zunächst wieder in Schlesien aus und wurde durch die zweite schlesische Dichterschule repräsentiert. Zwar der Choragder selben, Andreas Gryphius (Gryph, 1616—64) aus Glogau, hatte in seinem Fühlen und Denken zu viel Schwermut und Stoizismus, um sich von der spielerischen Süßlichkeit des deutschen Marinismus übermannen zu lassen. Er hat außer dem Verdienst, als Lyriker Phantasie und Gefühl in die deutsche Kunstpoesie gebracht und als Satiriker den Thoren seiner Zeit manch ein tüchtiges Wort gesagt zu haben, noch das weitere, dieser Kunstpoesie zuerst ein selbständiges Drama gegeben zu haben. Wäre er nur hierbei nicht auf die Nachahmung des Lateiners Seneka verfallen, der ihn notwendig Übertreibung, Greuelhaftigkeit und schwülstige Rhetorik statt dramatischer Komposition und Handlung lehren mußte. Unter seinen in verzerrt antikem Stile geschriebenen und mit Chören („Reyen") durchflochtenen Tragödien zeichnet sich aus die Ermordete Majestät oder Karolus Stuartus. Belebter sind seine Komödien. Im Peter Squenz ist die Pedanterei und Bettelpoesie, im Horribilitribrifax die soldatische Pralhanserei jener Zeiten ganz gut verhöhnt. Die Fehler Gryphs wurden ins Ungeheuerliche gesteigert durch Kaspar von Lohenstein (1635—83), der in seinen Trauerspielen (Sophonisbe, Kleopatra, Agrippina, Ibrahim Sultan, Ibrahim Bassa, Epicharis) Mord, Unzucht, Blutschande, kurz alle möglichen Laster und Greuel mit sprichwörtlich gewordenem Bombast und Schwulst abhandelte.

Hier eine Probe von „lohensteinischem Schwulst“. Im „Sultan Ibrahim“ lenkt die Sekierpera des Sultans Begierde von der Witwe seines Bruders, Sisigambis, ab und auf die Ambre, die Tochter des Mufti, hin mit den Worten:

„Der Käyser schaue nur, die Rosen sind verblüht,
Die Blätter längst versängt an Sisigambens Zierde
Durch Amurathens Brunst. Vernünfftige Begierde,
Sucht Blumen, deren Glantz die Knospe noch versteckt,
Und einen Mund, der nicht nach fremden Speigel schmeckt.

K. v. Lohenstein. Nach einem Stiche.

Ich weiß fürs Käysers Seel und seine süsse Flammen
Was liebenswürdigers: ein Kind, in dem beysammen
Die gütige Natur hat Jugend und Verstand,
Schön-reizend-freundlich-seyn verknüpfet in ein Band;
Ein Kind, das zärter ist als die aus Ledens Schalen
Einst solln gekrochen sein; das mit den Anmuths Strahlen
Der Sterne Glantz beschämt, die Sonne machet blind,
Den Rosen ihr Rubin durch Anmuth abgewinnt,
Den Lilgen ihre Perln. Der Morgenröthe Prangen
Und Scharlach wird entfärbt von ihren Purpur Wangen,
Für ihrem Mund erbleicht Granat- und Schnecken-Blutt,
Kein Bisam-Apfel reucht bei ihrem Athem gutt.

Die Flammen kwälln auß Schnee, aus Marmel blühn Korallen,
Zienober krönet Milch auf ihren Liebes-Ballen.
Kurtz: diese Göttin ist der Schönheit Himmelreich,
Der Anmuth Paradiß; ein Engel, der zugleich
Verlangen im Gemüth, Entsetzung in den Augen,
Im Hertzen Lust gebiehrt. Aus ihren Lippen saugen
Die Seelen Honigseim und Zucker süsse Huld . . . .
Des Mufti himmlisch Kind ihr ganz Geschlecht absticht.
Der Zunder heisser Brunst ist selbst in mir entglommen,
Seit dem ich zweymal sie im Bade wahrgenommen.
Ihr Mund bepurpurte die Krystallinnen-fluth,
Die Brüste schneiten Perln, die Augen blitzten Gluth.
Wenn sie ihr Haupt erhob auß ihrer Marmel-Wanne,
Schien sie das Ebenbild der Sonn' im Wassermanne,
Die Kwellen kriegten mehr von ihrer Strahlen Brand,
Vom Leibe Silber-Welln, vom Haare güldnen Sand."

Den Gipfel bombastischer und dabei obscöner Übertreibung erreicht Lohenstein in seinen Rosen, einer Sammlung von Heroiden, Hochzeitsgedichten u. dgl. Das Äußerste, über alle Grenzen des Anstandes Hinausgehende hat er gewagt in seiner Rede der, um die bösen Lüste zu fliehen, sich mit einem glühenden Brande tötenden Maria Kornelia. Doch nein, das war nicht das Äußerste, was Lohenstein wagte. Das Äußerste ist jene Scene, wo die Agrippina im gleichnamigen Trauerspiel ihren Sohn Nero zur Begehung der Blutschande mit ihr aufreizt.

Man könnte beim ersten Anblick von Lohensteins Stücken glauben, es wären dieselben Ausbrüche einer vulkanisch glühenden Einbildungskraft; allein nähere Untersuchung zeigt, daß sie nur von einer aufgedonnerten Rhetorik diktiert sind. Auch Lohensteins Liebes- und Lebensgeschichte des heldenmütigen Arminius und seiner durchlauchtigen Thusnelda ist ein Werk schwülstiger Gelehrsamkeit, jedoch muß man an diesem dickleibigen Heldenroman die patriotische Tendenz achten, welche sich in den epischen Versuchen des Hamburger Poeten Heinrich Postel († 1705) fortsetzte, der den sächsischen Heros Witukind in einem für unsere Zeit freilich höchst abgeschmackten Stile besang. In der Lyrik wurde als viel nachgeahmter Meister Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1618—79) verehrt. Seine mehrere Bände füllenden Gedichte, in welchen er Ovid und Marini zu Vorbildern nahm, sind eine wahre Mustersammlung geschraubter Metaphern, lasciver Galanterie, schlüpfriger Süßlichkeit und ganz gemeiner Zotenreißerei, welche am ekelhaftesten in seinen Grabschriften betitelten Epigrammen schweinigelt. Einen Gegner fand die Manier der zweiten schlesischen Schule in Christian Weise (1642—1708), welcher im Gegensatz zu der modischen Geschraubtheit und Geziertheit die Natürlichkeit seine Muse nannte und sowohl im Kirchenliede als in der Komödie, in letzterer allerdings in sehr plumper Weise, den alten volksmäßigen Ton wieder zu Ehren zu bringen suchte.

Dies war jedoch eine vergebliche Bemühung zu einer Zeit, wo, mit Voltaire zu sprechen, ganz Europa seine Bildung vom Hofe Ludwigs XIV. holte („l'Europe a dû sa politesse à la cour de Louis XIV"). Der französische Einfluß hielt alles Nationale und Einheimische nieder; denn die guten Deutschen setzten ja alles daran, um in der Gallomanie recht affenmäßig sich hervorzuthun. Wer nicht für ungebildet und roh gelten wollte, mußte der Muttersprache sich entäußern, um französisch zu lesen und zu

plappern, und der Auswurf Frankreichs, das lüderlichste Komödianten- und Friseurs-gesindel, gab in allem und jedem den Ton an. Daß die deutschen Großen in der Gallomanie den übrigen Ständen vorangingen, versteht sich von selbst. Überall stieß man in Deutschland auf Duodezdespoten, welche den vierzehnten Ludwig spielten, so gut es gehen mochte, und Dutzende von Versailles erstanden, voll von Prunk und von Pomp, während das Volk hungerte und in immer wirrere Knechtschaft versank. Ludwig übte zur Erhöhung seines Hofglanzes ein wohlberechnetes Mäcenat über Dichter, Künstler und Gelehrte. Höfische Akademien und gelehrte Sozietäten gediehen unter seinem Schutze. Des Königs Beispiel war maßgebend für die deutschen Fürsten, das der französischen Gelehrten und Dichter für die deutschen, wenigstens für alle die, welche sich zu Hofpoeten und Hofgelehrten eigneten.

Die französische Journalistik rief die deutsche hervor, indem nach dem Muster des Journal des savans im Jahre 1682 zu Leipzig die Acta eruditorum gegründet wurden, die eine nationallitterarische Bedeutung haben, insofern sie nicht allein wissenschaftliche, sondern auch poetische Werke in den Bereich ihrer Kritik zogen. In deutscher Sprache gab seit 1688 Thomasius eine Monatsschrift heraus unter dem Titel: „Freimüthige lustige und ernsthafte, jedoch vernunft- und gesetzmäßige Gedanken über allerhand, fürnehmlich über neue Bücher.“ Ähnliche Zeitschriften folgten nach und begannen bald eine größere und heilsamere Wirkung zu üben als die ebenfalls nach französischen Mustern errichteten neuen Sprachgesellschaften und Akademien. Der große Leibnitz hatte eine solche unter dem Protektorat der Königin Sophie Charlotte 1700 zu Berlin eingerichtet, wozu ihn wahrscheinlich die sprachliche und litterarische Herrschaft anfeuerte, welche das Pariser Institut über ganz Frankreich übte. Allein er vergaß, daß diese Herrschaft dort von einem politischen und sozialen Mittelpunkt ausging und daß Deutschland einen solchen nicht hatte. Die Wirksamkeit derartiger Anstalten, welche in Deutschland gewöhnlich nur ein Asyl und Sammelplatz serviler Hofprofessoren waren und sind, ist überhaupt und zwar zum Heile der Litteratur stets nur eine geringfügige gewesen.

Mittelpunkte der französischen Bildung, welche von den infolge der Aufhebung des Edikts von Nantes aus ihrem Vaterlande geflüchteten Protestanten nicht wenig gefördert wurde, waren die Höfe von Hannover und Berlin, von wo aus sie sich nach Süden und Westen ausbreitete. Boileaus Poetik wurde das Gesetzbuch der neudeutschen Hofpoesie, wie sie sich am Hofe von Wien, den Eugens des „edlen Ritters“ Feldherrngenie mit einer neuen Machtfülle umgeben hatte, an dem Hofe von Berlin, welchen der Kurfürst Friedrich III. zu einem königlichen gemacht hatte, und an dem toll luxuriosen Hofe von Dresden aufthat. Berliner Hofpoet war der Freiherr Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz (1654—99), Dresdener Hofpoeten waren Johann von Besser (1654—1729) und Johann Ulrich von König (1688—1744), alle drei ein unbedeutendes Talent in allerlei hofmäßig etikettenhafter Reimerei aufzehrend. Auch Benjamin Neukirch (1665—1729) brachte es nicht weiter, obgleich er das boileausche Formelwesen besser verstand als die Genannten, und nicht einmal nennenswert sind die Wiener und andere Hofpoeten.

Der verständige Epigrammatiker und Satiriker Christian Wernike (1660 [?]—1710) traf die Kläglichkeit der zeitgenössischen Litteratur oft mit scharfem Witzpfeil, ohne indessen diese Kläglichkeit, in welcher sie sich noch lange fortschleppte, überwinden zu können. Vielleicht wäre dies dem Schlesier Christian Günther (1695—1723)

geglückt, wenn ihm nicht infolge burschikoser Ausschweifung ein frühzeitiger Tod die Entwickelung seiner reichen Anlage abgeschnitten hätte.[126] Es regte sich in ihm der lebhafte Drang, an die Stelle der ganz und gar erkünstelten französischen Konvenienz-poesie wirkliche Empfindung und deutsch-volksmäßige Natürlichkeit zu setzen; allein Thorheit und Zügellosigkeit ließen ihn in Kunst und Leben allen Halt verlieren und er starb, ohne etwas bleibendes geschaffen zu haben, wenn man nicht etwa einige seiner Studentenlieder, welche nachmals die rohesten Nachahmungen hervorriefen, oder sein im besten Volksliederton gehaltenes Klagelied „Als ihm ein andrer seine Liebste entführte" — oder endlich seine Ode auf den 1718 zwischen den Österreichern und Türken geschlossenen Frieden bleibend nennen will. Es ist demnach bei Goethes panegyrischem Ausspruch, Günther sei ein Poet im vollen Sinne des Wortes gewesen, das granum salis ja nicht zu vergessen. Eine solidere Natur begegnet uns in dem Hamburger Barthold Heinrich Brockes (1680—1747), dessen Gedichte von 1721 an in 9 Bänden unter dem Gesamttitel Irdisches Vergnügen in Gott gesammelt wurden.[127] Er erinnert als lehrender und beschreibender Dichter an Opitz, vor dessen trockenem Ton ihn jedoch seine den Marinisten entlehnte Vorliebe für Bilder und Metaphern bewahrte. Die herrschende Verstandspoesie, wie sie die Franzosen in die Mode gebracht, stieß ihn ab, und er hat, indem er auf die naturgemäßere Dichtung der Engländer, besonders auf Milton und Thomson, hinwies, den späteren Naturenthusiasmus unserer Poesie vorbereiten helfen. Von da ab wurde gegenüber der Gallomanie die englische Litteratur von wohlthätigem Einfluß auf die deutsche, ein Verhältnis, welches sich in neuerer Zeit bekanntlich umgekehrt hat.

Eine große Breite des litterarischen Gebietes dieser Zeit deckte die deutsche Romandichtung, welche ihre Anregung noch immer von den romanischen Völkern empfing, deren Romane auch eifrigst übersetzt wurden.[128] Zunächst spielte der mit allerhand Allegorie verbrämte geschichtliche Roman eine große Rolle. Die Nutzanwendung durfte dabei nicht fehlen, wie z. B. Dietrich von dem Werder, dessen Diana 1644 erschien, ausdrücklich sagt, daß sein Werk nicht allein der Fabel und der Reden und Sachen, sondern auch der politischen Weisheit wegen gelesen werden müßte. In den dickleibigen Romanen seines Nachfolgers Philipp von Zesen (1619—89, die Adriatische Rosamunde, Assenat, Simson) werden alte Helden- und sogar Patriarchen-geschichten benützt, um den Prunk und Pomp der Hoffeste des Zeitalters Ludwigs XIV. zu schildern. Der Tendenz der Belehrung und Erbauung huldigten die weitschichtigen Romane von Andreas Heinrich Buchholz (1607—71: Des christlichen deutschen Großfürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte; Der christlichen königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla anmutige Wundergeschichte), in welchen schöngeistige Leser Liebeskunst und Politik, Kriegswesen und Religion studierten. In ähnlichem Sinne schrieb der Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1633—1714) seine breitmäuligen Romane Aramena, Oktavia), wurde aber an Ruf überholt durch Heinrich Anselm von Ziegler und Klipphausen (1653—1697), dessen Asiatische Banise oder blutiges doch mutiges Pegu europäische Berühmtheit erlangte und in Deutschland nur Lohensteins Arminius nachgesetzt wurde.

Ein ebenso edler als unglücklicher Prinz, der selbst im ärgsten Mißgeschick die geschnörkeltsten Reden hält, eine noch sublimere und unglücklichere Prinzessin, die noch pathe-

tischer spricht, ein gräßlicher Tyrann, verschiedene Priester, unter welchen ein greulicher Bösewicht, ferner Massen von Soldaten, endlich zur vorsichtigen Abwehr allzu großer Schmerzen eine Art von Hanswurst, das sind die Personen, welche Ziegler in seinem Roman auftreten läßt. Er repräsentiert vollständig den wunderlichen Romanstil jener Zeit, wie schon der Anfang seines Buches zeigt:

„Blitz, donner und hagel, als die rächenden werckzeuge des gerechten himmels, zerschmettere den pracht deiner gold-bedeckten thürme, und die rache der götter verzehre alle besitzer der stadt, welche den untergang des Königlichen Hauses befördert, oder nicht solchen nach äußerstem vermögen, auch mit darsetzung ihres blutes, gebührend verhindert haben. Wollten die Götter! es könnten meine Augen zu donnerschwangern wolcken, und diese meine thränen zu grausamen sündfluthen werden: Ich wollte mit tausend keulen, als ein feuerwerck rechtmäßigen zorns, nach dem hertzen des vermaledeyten bluthundes werfen, und dessen gewiß nicht verfehlen: Ja, es sollte alsobald dieser tyranne, sammt seinem Götter- und menschenverhassten anhange, überschwemmt und hingerissen werden, daß nichts als ein verächtliches andencken überbliebe," u. s. f.

Kupfer aus einer 1645 erschienenen Ausgabe von Moscherosch's Gesichte Philanders von Sittewalt. K. B. A.

Der Geschmack an derartigen stelzenhaften Heldenromanen, für welche namentlich die unendlichen Romanbücher der Französin Scudery Vorbilder gewesen, wurde in Deutschland abgelöst durch das Gefallen am pikaresken Roman der Spanier, wie ihn Mendoza durch seinen Lazarillo eingeführt hatte. Unsere Litteratur hat diesem Buche ein würdiges, dasselbe sogar weit übertreffendes Seitenstück entgegenzustellen, nämlich den Volksroman Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus von Samuel Greifensohn von Hirschfeld oder, wie der Verfasser eigentlich hieß, von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, der als Stadtschultheiß zu Renchen im Badischen 1676 starb. Er ließ 1669 seinen Simplicissimus erscheinen, welcher in der dem pikaresken Genre eigentümlichem Form des Memoirenromans die buntwechselnde Laufbahn eines Abenteurers von bäuerischem Herkommen vorführt, in dessen Schicksale die Erzählung der Geschicke anderer episodisch eingeflochten sind. Der historische Boden dieses meisterlichen Buches ist der dreißigjährige Krieg, und auf diesem baut der Simplicissimus eine unübertrefflich lebensvolle und wahrhafte Schilderung jener schrecklichen Zeit auf. Grimmelshausen schrieb auch noch: Trutz Simplex oder ausführliche und

wunderseltzame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche, Der seltzame Springinsfeld, Das wunderbarliche Vogelnest, Der stoltze Melcher, Des weltberufenen Simplicissimi Pralerey und Gepräng mit seinem teutschen Michel.[129]) Abhängiger von den Mustern des spanischen Schelmenromans erscheint Hans Michel Moscherosch (1601—69), der in seinem auf allerlei Zeitgebrechen satirisch gemünzten, für die Sittengeschichte der dreißigjährigen Kriegsperiode ebenfalls höchst wichtigen Buche Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt die berühmten Sueños (Visionen) des Quevedo y Villegas nachahmte. Der schon (S. 177) genannte Christ. Weise hat in seinen Romanen (Die drei ärgsten Erznarren der ganzen Welt, u. a. m.) ebenfalls satirische Zeitgemälde aufgestellt. Reihen wir hier noch ein Christian Reuter, geb. 1665, den Verfasser des Schelmuffsky, kuriose und sehr gefährliche Reißebeschreibung zu Wasser und Land, 1696.[130])

Die derbe und bittere Satire, welche diese rohe, sitten- und zügellose Zeit erforderte, verbreitete sich vom Roman aus auch auf das theologisch oratorische Feld. Im protestantischen Norden Deutschlands geißelte der protestantische Prediger Balthasar Schupp (1610—1661) in Wort und Schrift die Versunkenheit seiner Zeit, und im katholischen Süden that dies in der rücksichtslosesten Volksmanier Abraham a Sankta Klara (eigentlich Ulrich Megerle aus Schwaben, 1644—1709), in welchem, namentlich in seinem Hauptwerk Judas der Erzschelm, Rabelais und Fischart noch einmal geboren zu sein scheinen; freilich in abgeschwächter, mehr hanswurstiger Gestalt.[131]) Der ritterliche, geschichtliche und satirische Roman wurde zu gleicher Zeit verdrängt durch die nach dem Vorgange des Engländers Daniel Defoe im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts beliebt gewordenen Robinsonaden. In den Jahren 1722—55 erschienen deren in Deutschland mehr als vierzig. Der bedeutendste dieser Romane ist Die Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer (4 Bde. 1731—43) von Johann Gottfried Schnabel[132]).

Um diese Zeit traten auch auf dem religiösen und wissenschaftlichen Gebiete in Deutschland neue Regungen und Richtungen hervor. Während Ph. J. Spener (1635 bis 1705), an dessen Stiftung der collegia pietatis sich der Name des Pietismus knüpft, und seine Schüler A. H. Francke (1663—1727) der in kaltem und absurdem Dogmenkram erstarrten Religion wieder das Gemüt, als die eigentliche Sphäre ihrer Wirksamkeit, anwiesen und dadurch eine wohlthätige, in ihren Konsequenzen freilich häufig auch höchst betrübende Bewegung im Protestantismus hervorriefen, war in dem Görlitzer Schuster Jakob Böhme (1575—1624) der erste Philosophus teutonicus erstanden, welcher fußend auf den physikalisch-theosophischen Ideen, die der phantastische Paracelsus angeregt hatte, und in wahrhaft rührendem Ringen seiner unbeholfenen Sprache mit dem übermächtigen Gedanken die christliche Idee zum Pantheismus erweiterte. Was in den Anschauungen des spekulativen Mystikers noch unklar und unentwickelt erscheint, gelangte durch Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716)[133]) zu philosophisch-wissenschaftlicher Gestaltung, weshalb er, obgleich seine philosophischen Schriften lateinisch und französisch geschrieben sind, als der Begründer der deutschen Philosophie anzusehen ist. Er trat zugleich als Reformator der Staatswissenschaften auf, worin ihm Samuel Pufendorf (1632—94) vorangegangen war, indem dieser zuerst das Natur- und Völkerrecht zum Gegenstand akademischen Studiums machte.

Auch für die Ausbildung der Muttersprache war Leibnitz sowohl praktisch vermöge seiner Geltung als feiner Weltmann in den höheren Kreisen, als theoretisch durch die Abhandlung „Unvorgreifliche Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache“ thätig. Er fand hierin einen höchst wackeren Nachfolger in Christian Thomasius (1655—1728), welcher der geistigen Sklaverei und dem scholastischen Universitätsschlendrian nach allen Seiten hin entgegenwirkte.[134]) Er schlug 1687 zum Ärger aller gelehrten Perücken das erste akademische Programm in deutscher Sprache an das schwarze Brett zu Leipzig, eine patriotische That, welche die Erhebung der Muttersprache zum Organ der deutschen Wissenschaft ankündigte. Auf seinen Wegen wandelte Christian Wolf (1679—1754) weiter, der durch seine Popularisierung der Leibnitzschen Philosophie dem freien Gedanken gegenüber der theologischen Orthodoxie in Deutschland Raum und Luft schuf. Die wissenschaftliche Thätigkeit dieser Männer leitet uns schon ins 18. Jahrhundert, in die Zeit der Wiedergeburt unserer Nationallitteratur hinüber.

Deutschland hatte mit der Gelangung Rudolfs von Habsburg zur Kaiserwürde (1273) seine politische Weltstellung aufgegeben. Im 18. Jahrhundert eroberte es sich seine Weltstellung als geistige Macht inmitten der europäischen Völker, indem es sich seine kosmopolitische Mission als Träger der geistigen Arbeit und der Kultur immer klarer zum Bewußtsein brachte. Während Frankreich durch den absoluten Monarchismus Ludwigs XIV., England durch die Entwickelung des Konstitutionalismus zur staatlichen Einheit gelangte, ging die Einheit des deutschen Reiches, welches zur Zeit der Reformation einzelne edle Geister, wie Hutten und Sickingen vergeblich zu verjüngen und zu kräftigen versucht hatten, mehr und mehr verloren, und die Spitze dieser Einheit, die Kaiserwürde, sank zu einem läppischen Tand herab, welchem bloß noch zeremonielle Bedeutung innewohnte. Das deutsche Reich als solches verfiel in völligen Marasmus und figurierte als wahre Spottgeburt und Karikatur im Staatenkalender von Europa. Als Österreich, dessen Dynastie die Kaiserkrone mit stillschweigend anerkannter Erblichkeit besaß, verbunden mit England das sogenannte europäische Gleichgewicht hergestellt und im spanischen Erbfolgekrieg die hochmütige Übermacht Frankreichs gebrochen hatte, schien es auch für Deutschland neue Hoffnungen erwecken zu wollen. Allein die Talente und Kräfte seiner Regenten entsprachen dem hohen Berufe dieses Landes keineswegs. Kaiser Josef I., der wenigstens guten Willen an den Tag legte, starb zu frühzeitig, sein Nachfolger Karl VI. war nur groß im Kleinlichen, und dessen Tochter Maria Theresia hatte vollauf zu thun, sich auf dem Throne der Erbländer ihres Hauses zu behaupten. Da trat das durch den großen Kurfürsten und durch den tüchtigen Korporal Friedrich Wilhelm I. zu einem geachteten Soldatenstaat erhobene, durch Friedrichs des Großen Genie zur europäischen Großmacht gewordene Preußen an die Spitze Deutschlands, indem der letztgenannte Fürst dem Auslande gegenüber die Achtung vor deutscher Intelligenz und Tapferkeit wiederherstellte und zugleich den Deutschen ihre gänzlich verlorene Selbstachtung wiedergab. Friedrich, den das mittelalterliche Phantom der Reichsverfassung mit Verachtung erfüllen mußte und den die Ungunst der Umstände verhinderte, Deutschland zu einem modernen Staat umzuschaffen, gründete durch seine Kriege und seine Verwaltung einen solchen wenigstens in Deutschland. Der König, den die teutonische Brutalität, womit ihm sein Vater die Jugend verkümmerte und verbitterte, angetrieben hatte, Trost in der französischen Bil-

bung zu suchen, war von dieser, wie später von der Grämlichkeit des Alters, freilich allzu sehr befangen, um auf die sprossenden Keime einer neuen deutschen Kultur zu achten. Sein Pamphlet De la littérature allemande (1780) beweist dies schlagend. Allein sein reformistisches, durchaus gegen die mittelalterlichen Überlieferungen gerichtetes Walten in Staat und Kirche befruchtete diese Keime nach allen Seiten hin, und es konnte dem nach Freiheit und neuer Thätigkeit ringenden deutschen Geiste nur zu gute kommen, daß Friedrichs erleuchteter Despotismus von Kaiser Josef II., wenn auch unglücklich, nachgeahmt wurde. Beide Monarchen räumten von dem in Deutschland seit Jahrhunderten angesammelten Schutt und Wust ein tüchtig Teil auf, beide verfuhren im Grunde durchaus revolutionär, beide drückten dem religiösen Zelotentum den Daumen kräftig auf das scheelsüchtige Auge, und Friedrichs liberales Wort: „In meinen Staaten kann jeder nach seiner Façon selig werden!“ reicht allein schon hin, ihm den Dank der Nachwelt zu sichern.

Die Besseren der Nation ihrerseits schickten sich an, mit Raschheit und Eifer die neueröffneten Bahnen zu betreten. Es regte sich allwärts in Deutschland ein frischer geistiger Trieb und Saft. Die Idee der Humanität, des Reinmenschlichen, begann sich in erwählten Geistern zu entwickeln, ohne den Hoffnungen und Bestrebungen patriotischer Gemüter Eintrag zu thun. Die unselige staatliche Zersplitterung Deutschlands erwies sich jetzt auch einmal segensreich. Denn wie Deutschland im ganzen und großen mit der Litteratur der fremden Völker zu wetteifern begann, so entstand unter den vielen deutschen Staaten und Stätchen selbst ein reger Wetteifer, das ihrige zur Ausbildung der Nationallitteratur und der neuen Kulturelemente überhaupt beizutragen. Was in einem Lande gehemmt und unterdrückt wurde, fand in einem anderen bereitwillige Aufnahme und Pflege. Kein Hof übte ein den Geschmack beherrschendes Patronat, keine Hauptstadt eine die freie und vielseitige Entwickelung der Wissenschaft und Kunst störenden Einfluß. Die politischen Grenzmarken vermochten den lebhaften Gedankenaustausch zwischen dem deutschen Süden und Norden, Osten und Westen nicht zu hindern. In den ideellen Bestrebungen flossen die Gefühle und Hoffnungen der staatlich getrennten Deutschen zusammen, die neuerwachende Dichtung wurde Gemeingut der Nation und fand eine Teilnahme, von deren Ausdehnung, Lebhaftigkeit und Innigkeit wir skeptischen Epigonen uns kaum eine Vorstellung machen können. Es kamen neue Zeitschriften auf, die sowohl der litterarischen Polemik als auch der poetischen Hervorbringung ihre Spalten öffneten und die zeitbewegenden Ideen aus den engen Studierstuben der Gelehrten heraus unter das Publikum brachten. (Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, Allgemeine deutsche Bibliothek, Die Bremer Beiträge, Die Diskurse der Maler u. a. m.)

Gegen die Theologie, welche bisher das ganze Geistesleben der Deutschen despotisch beherrscht hatte, erhob sich rebellisch die Philosophie und zwar mit größerem Erfolge, als es die leibnitz-wolfische vermochte, jene von den englischen Deisten und französischen Encyklopädisten inspirierte Popular-Philosophie, die in Deutschland den bezeichnenden Namen der Aufklärung erhielt, ein Wort, das später unsern romantischen Mittelaltersüchtlingen und Finsternisliebhabern unerschöpflichen Stoff zu sehr platter Spötterei gab und mit dem allerdings die Bahrdt und ähnliche Gesellen ihren unausstehlich prosaischen Mißbrauch trieben. Die große Zauberformel, womit auch in Deutschland das 18. Jahrhundert alle Phantome des Obskurantismus und der Tyrannei in ihr

Nichts zurückzubannen unternahm, war der gesunde Menschenverstand, welchem die insbesondere von der Universität Göttingen (gestiftet 1736), wo Michaelis in der Theologie, Heyne in der Philologie, Schlözer in der Staatswissenschaft, der witzige Epigrammatiker A. G. Kästner (1719—1800) und Lichtenberg in der Mathematik und Physik thätig waren, ausgehende Reform der empirisch-historischen Wissenschaften zur Hilfe kam und welcher, angeregt durch den Unabhängigkeitskrieg der Nordamerikaner, auch die Fragen der Politik aus dem richtigen Gesichtspunkte zu betrachten und zu beantworten wagte.

Der Republikanismus ist in Deutschland keineswegs so jung, wie dessen Gegner glauben zu machen suchen. Er existierte schon vor der großen französischen Revolution in vielen deutschen Herzen. So findet sich, um ein Beispiel anzuführen, im Aprilheft der Berliner Monatsschrift für 1783 eine Ode auf den nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieg, welche mit der merkwürdigen Strophe schließt:

„Und du, Europa, hebe das Haupt empor!
Einst glänzt auch dir der Tag, da die Kette bricht,
Du Edle, frei wirst, deine Fürsten
Scheuchst und ein glücklicher Volksstaat grünest!"

Die Wissenschaft des Schönen wurde durch Lessings Kritik und Winkelmanns Darstellung der antiken Kunst gründlich reformiert, und endlich unterwarf der große Immanuel Kant (1724—1804) das ganze Gebiet des Denkens einer Untersuchung, deren in seinem philosophischen System niedergelegte Ergebnisse bald eine radikale Umgestaltung aller wissenschaftlichen Disciplinen hervorbrachten. Auf die Masse des Mittelstandes wirkte von Berlin aus der eifrige Aufklärer Friedrich Nicolai (1733—1811), zu dessen Kreis auch der Popularphilosoph Moses Mendelssohn (1729—86) gehörte. Nikolai hat durch seine Phantasielosigkeit und seine, übrigens gar nicht unberechtigte Jesuitenriecherei den Spott freilich oft herausgefordert, allein er fügte demungeachtet als Journalist, Reiseschriftsteller (Reise durch Deutschland und die Schweiz 1783, 10 Bde.) und satirischer Romandichter (Sebaldus Nothanker) der verknöcherten Orthodoxie im großen Publikum beträchtlichen Schaden zu, und in ähnlicher Weise hat sich Johann Gottwert Müller (1743—1828), Verfasser des zu seiner Zeit vielgelesenen Romans Siegfried von Lindenberg, um die Anerkennung des gesunden Menschenverstandes Verdienste erworben.

Die rousseauschen Prinzipien der Erziehung machten sich auch in Deutschland geltend und gestalteten sich hier durch Basedow (1723—90) zum pädagogischen Philanthropismus, welcher, insbesondere durch Basedows Schüler Campe[135]) und Salzmann, dann durch Weiße und Rochow vertreten, eine heilsame Bewegung auf dem Felde des bisher gänzlich vernachlässigten Volksschulwesens hervorbrachte. Der hochsinnige Johann Heinrich Pestalozzi (1746—1827) gab hernach dem Volksunterricht eine festere Grundlage und bereicherte zugleich die deutsche Litteratur mit seinem vortrefflichen Volksbuche Lienhard und Gertrud. Unter solcher Regsamkeit des geistigen Lebens auf allen Gebieten bereitete sich, während Frankreich seiner politischen Revolution entgegenging, in Deutschland eine litterarische vor. Die Franzosen suchten und wußten ihren Freiheitsdrang zur politischen Thatsache zu gestalten, die Deutschen mußten sich, tausendfach zerrissen und eingeengt, begnügen, der Individualität Raum zu freier Entfaltung zu schaffen. Aber hüben wie drüben war Freiheit die Losung. Gegen alles

tote Formelwesen, gegen gesellschaftliche Standesunterschiede, gegen kirchliche und soziale Borniertheit, gegen alle Perückenhaftigkeit in Denkweise, Wissenschaft und Poesie, Sitte und Tracht, gegen alles Erkünstelte und Gemachte lief die junge Litteratur Sturm, voran die Poeten mit dem Feldgeschrei: Haß der Tyrannei und Ehre der Natur!

Wenn wir den nationallitterarischen Anfängen dieser Periode nachgehen, so stoßen

Albrecht von Haller. Verkleinerter Ausschnitt aus dem Stiche von Bause.

wir auf Poeten wie K. F. Drollinger (1688—1742), Fortsetzer des brockesischen Tones, und Graf N. L. Zinzendorf (1700—1760), Stifter der herrnhuter Gemeinde und geistlicher Liedersänger. Es verlohnt sich kaum der Mühe, sie zu nennen. Auch Albrecht von Haller (1708—1777) aus Bern, den man gewöhnlich an die Spitze der neuen Zeit unserer Dichtung stellt, hat weit mehr Anspruch auf den Ruhm eines großen Gelehrten als auf den eines Dichters.[136]) Es charakterisiert die dichterische Armut jener Zeit, daß das Beste, was Haller gemacht hat, sein beschreibendes Gedicht Die Alpen, als Muster poetischer Naturschilderung gepriesen wurde, während es doch, obgleich aus unmittelbarer Anschauung der Alpenwelt hervorgegangen, aller und jeder Anschaulichkeit entbehrt.

Folgende Strophe z. B. soll das bekannte Naturschauspiel des Staubbachs im lauterbrunner Thal veranschaulichen:

„Hier zeigt ein steiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen,
Ein Wald-Strom eilt dadurch und stürzet Fall auf Fall.
Der dick-beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen
Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall:
Das dünne Wasser teilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau,
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Teile
Und das entfernte Thal trinkt ein beständig Tau.
Ein Wandrer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
Die aus den Wolken fliehn und sich in Wolken gießen."

Der Vorschritt über Brockes hinaus, welcher in dieser Dichtung liegt, ist ein rein formaler, nämlich die knappgehaltene, aus lohensteinischer Verflossenheit zu männlich kernhafter Festigkeit herausgearbeitete Sprache. Hallers Lehrgedicht Über den Ursprung des Übels und mehr noch seine Satiren Verdorbene Sitten, Der Mann nach der Welt sind finster und herbe, und es giebt sich darin eine gewisse altersschwache Polemik gegen den nach Freiheit ringenden Geist des 18. Jahrhunderts kund. Seine Romane (Usong, Alfred, Fabius und Cato) sind moralische und politische Abhandlungen mit stark hervortretender aristokratischer Tendenz. Wenn bei Haller die christlich-orthodoxe Reflexion überall, ausgenommen etwa die berühmte Trauerode auf seine geliebte Marianne, das Gefühl zurückdrängte, so verflüchtigte sich dieses in der Lyrik Friedrichs von Hagedorn (1708—1754) aus Hamburg zur Äußerung heiterer Geselligkeit. Hagedorn, der sich an den französischen Lyrikern Chaulieu und Chapelle formell gebildet hatte, führte den sokratisch weisen Genuß des Lebens, die Freude an der Natur, an Rosen, Wein und Kuß in unsere Poesie ein und zwar mit bleibender Wirkung, weil er lebte, was er dichtete. Auch als Fabulist und poetischer Erzähler zeigte er sich ansprechend und gewandt; sein Johann, der muntere Seifensieder darf in keiner deutschen Mustersammlung fehlen.

Noch bei Hallers und Hagedorns Lebzeiten entbrannte die berühmte litterarische Fehde zwischen den Leipzigern und den Schweizern, welche zur Wiedergeburt unserer Nationallitteratur wesentlich mitgewirkt hat. Als einen Wegbahner der Schweizer muß man den kräftigen Satiriker Christian Ludwig Liskow (1701—60) ansehen, welcher in seiner Schrift über Die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Skribenten der herrschenden litterarischen Jammerseligkeit und dem konventionellen Geschmacke tüchtig zu Leibe ging.[137]) Gegenstand und Inhalt des langen und heftigen Streites zwischen den leipziger Litteraten, an deren Spitze Johann Christoph Gottsched (1700—66) aus Ostpreußen stand, und den Schweizern oder vielmehr den Zürichern, welche Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger (1701—76) zu Führern hatten, läßt sich ganz kurz dahin bestimmen, daß Gottsched und seine Anhänger in Fortführung der opitzschen Grundsätze die den Franzosen entlehnte, auf formale Korrektheit dringende Verständigkeit, die Schweizer hingegen die aus der Bekanntschaft mit der englischen Poesie gewonnene innere Lebendigkeit und Frische des Gefühls zum obersten Prinzip der Poesie erhoben wissen wollten.[138]) Nachdem die Schweizer schon in ihren Zeitschriften Diskurse der Maler und Der Maler der Sitten den Wochenschriften der Gottschedianer den Krieg gemacht hatten, ent-

brannte dieser erst recht, als Breitinger der Kritischen Dichtkunst (1730) Gottscheds, welches Buch auf dieser Seite die Hauptthat war und blieb, im Jahre 1740 seine Kritische Dichtkunst und Bodmer 1741 seine Abhandlung Über das Wunderbare in der Poesie entgegensetzte. Der Kampf endigte so, wie er immer endigt, wo das Veraltete mit dem berechtigt Neuen streitet, und der Triumph der Schweizer konnte um so weniger ausbleiben, als die Jugend auf ihrer Seite stand und die von ihnen verfochtenen Grundsätze durch große Talente, wie das Klopstocks, schöpferisch in die Litteratur eingeführt wurden.

Gottsched[139]) verdankt indessen den übeln Geruch, welchen er in der Litteraturgeschichte hinterlassen hat, allermeist der grenzenlosen Anmaßung, womit er, seit es ihm gelungen, unterstützt von der Schauspielerin Caroline Neuber (1697—1760), den Hanswurst vom deutschen Theater zu verdrängen und unserer Bühne eine französisch regelrechte Gestaltung zu geben, als unfehlbarer Geschmacksrichter sich hinstellte, alle jüngeren Talente, die sich nicht seiner Diktatur fügen wollten, verdammend und an die erbärmlichste Mittelmäßigkeit, wie z. B. an den unausstehlich nüchternen und hölzernen Freiherrn Ch. O. von Schönaich, der in Alexandrinern patriotische Stoffe (Hermann, Heinrich der Vogler) episch mißhandelte, schnell verdorrende Kränze verteilend. Allein diese Verschuldung darf uns nicht hindern, seinen Verdiensten um die deutsche Sprache Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Man schalt ihn um dieses vaterländischen Strebens willen den großen Teutobach oder gar Teutobock, Herder jedoch gab ihm den Ehrennamen des Goldfinders, der den Augiasstall deutscher Sprachmengerei mit herkulischer Hand gereinigt und fränkische, welsche und lateinische Phrasen weggeschwemmt habe. Seines Gegners Bodmer poetische Empfänglichkeit war eine weit größere, und mit gebildetem Ohr wußte dieser aus einheimischer und fremder Poesie das zur Weiterbildung unserer Litteratur Taugliche herauszuhören. So wies er auf die Schätze der altdeutschen Dichtung hin, gab die Nibelungen, die Minnesänger, die bonerschen Fabeln und anderes heraus, während er durch Einführung Miltons und der altenglischen Balladen den dichterischen Horizont erweiterte. In einem Punkte aber trafen Gottsched und Bodmer zusammen, in der Nullität ihrer eigenen poetischen Versuche. Gottscheds Trauerspiel Der sterbende Cato ist ein elendes Machwerk, und Bodmers Patriarchaden (Die Sündflut, Jakob, Rahel, Joseph u. s. f.) sind wahre Versündigungen an der Poesie der Bibel.

Bodmer ließ sich, wie er durch seine Übersetzung von Miltons verlorenem Paradies auf Klopstock gewirkt hatte, hinwieder durch den Messias desselben zu seiner patriarchalischen Dichtung begeistern. Er geriet in eine wahre Wut, Hexameter zu machen; sogar Wolframs Parzival hat er in diesem Versmaß bearbeitet. Lavater prophezeite in seiner lobpsalmierenden Weise der bodmerschen Noachide, daß die Nachwelt dieses „große Gedicht seiner Bewunderung“ zu Klopstocks Messias stellen werde, und das ist auch eingetroffen, in dem Sinne nämlich, daß beide Werke ungelesen neben einander in den Bibliotheken stehen.[140])

Während Ch. F. Zernitz, J. J. Schwabe, Ch. A. Clodius, F. K. K. von Creuz und J. J. Dusch den Fußstapfen Gottscheds mehr oder weniger sklavisch folgten, trat J. Ch. Rost, seiner frech-üppigen Schäfergedichte wegen verrufen, gegen ihn auf, und mit noch mehr Nachdruck thaten dies die Mitarbeiter der „Bremischen Beiträge“ (1745—59), K. Ch. Gärtner, K. A. Schmid, J. E. Schlegel, J. A. Schlegel, J. A. Cramer, J. A. Ebert, N. D. Giseke, welche die Grund-

sätze der Schweizer adoptierten und in ihren Gedichten insbesondere den Einfluß darlegen, den die schwermutvolle Reflexion der Nachtgedanken des Engländers Young damals im Norden Deutschlands übte. Auch Gellert, Rabener und Zachariä, denen hier ein kurzes Wort gegönnt werden muß, beteiligten sich, gleich Klopstock, Hagedorn und Gleim, an der genannten Zeitschrift.

Christian Fürchtegott Gellert wurde 1715 zu Haynichen unweit Freiberg geboren und starb nach einem frommen, sanften, hilfreichen und von unaufhörlicher Kränklichkeit gequälten Leben als Professor der Moral und Rhetorik zu Leipzig 1796.[141]) Seine Lustspiele, wie sein Roman Das Leben der schwedischen Gräfin von G., in welchem er Richardson zum Muster nahm, sind ohne Gehalt, seine Kirchenlieder, deren viele in die protestantischen Gesangbücher übergingen („Wie groß ist des Allmächt'gen Güte", u. a.) meist zu docierend, um das Gemüt zu ergreifen; aber epochemachend waren seine „Fabeln" (1. Ausg. 1746), welche durch ihre anschauliche, obzwar oft platt-redselige Deutlichkeit, ihren harmlos milden Tadel von Schwächen und Lastern, ihre das mittlere Maß in allen Dingen empfehlende Moral eine in Deutschland bis dahin unerhörte Popularität erlangten, besonders unter dem Mittelstande, dessen steigende Teilnahme an dem Gange der Nationallitteratur durch sie hauptsächlich angeregt wurde.

Chr. F. Gellert. Nach dem Gemälde von Graff.

Gottlieb Wilhelm Rabener (1714—71), aus Wachau bei Leipzig, gründet seinen Anspruch auf eine Stelle in der deutschen Litteraturgeschichte auf seine in einer gewandten und gefälligen Prosa geschriebenen Satiren (1751), welche, ohne an die höheren Probleme des Lebens oder der Litteratur sich zu wagen, gegen die Ärmlichkeiten des Alltagslebens gerichtet sind, aber gerade vermöge ihrer den milden Stachel nur an Allgemeinheiten prüfenden Harmlosigkeit zu ihrer Zeit beliebt waren. Justus Friedrich Wilhelm Zachariä (1726—77) aus Frankenhausen in Thüringen übertraf in der komischen Epopöe (Das Schnupftuch, Der Phaëton, Murner in der Hölle, Der Renommist) seinen Vorgänger Dusch. Pope und Boileau waren für diese Gattung Vorbilder, ohne daß Zachariä sie erreicht hätte. Seine komische Kraft ist schwach, und nur etwa der Renommist vermag jetzt noch einen Leser anzuziehen und zwar mittels der drastischen Treue, womit das Gedicht die damaligen Studentensitten zeichnet.

Von Halle aus hatten schon in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts die beiden Freunde Pyra (1715—1744)[142] und Lange im Tone der Schweizer gegen Gottsched polemisiert und die leichte anakreontische Manier Hagedorns empfohlen. In Johann Ludwig Wilhelm Gleim (1719—1803) aus Ermsleben im Halberstädtischen fanden dann die Anakreontiker, wie sie jetzt zahlreich aufstanden, einen Mittelpunkt.[143] Man kann von ihnen allen mit Umkehrung eines heineschen Wortes sagen: Sie tranken heimlich Wasser und predigten öffentlich Wein.

Gleim nannte die damalige Poetengeneration mit Recht „den Vater Gleim", weil er im Subskribentensammeln, Verlegersuchen, Geldherbeischaffen unermüdlich war und seine Freunde wie ein zärtlicher Vater beriet, pflegte und lobte. Er selbst hat sich im Volkslied, im Schäfergedicht, in der Romanze und Fabel, im erotisch-tändelnden Liedchen wie im Lehrgedicht (Halladat) versucht, ohne etwas rechtes zu stande zu bringen.

Aber in seinen auf die Feldzüge von 1756—57 basierten Kriegsliedern, die er einem preußischen Grenadier in den Mund legte, zeigt sich einige poetische Stimmung,

Ich bin der alte Grenadier,
Der Kriegeslieder sang

Autograph Gleims. (K. B. A.)

und sie bezeugen den Zauber, welchen der große Fritz auf seine Zeitgenossen übte. Seine politische Dichterei lief später in den Diatriben gegen die französische Revolution in altersschwache Faselei aus. Näher oder entfernter gehörten dem gleimschen Kreise an der Epistelndichter J. B. Michaelis († 1772), der Erotiker J. N. Götz († 1781), der bald seraphisch schwärmende, bald derb-epikuräisch dichtende Klamer Eberhard Schmidt (1746—1824), der Lyriker Johann Georg Jacobi (1740—1814), dem einzelne weltliche wie geistliche Lieder („Die Morgensterne priesen", „Ruh'n im Frieden alle Seelen") wohl gelangen, den aber an Ruf sein Bruder, der Philosoph Friedrich Heinrich Jacobi (1743—1819) überflügelte, welcher vermöge seiner Gefühlsphilosophie dem mystischen Kreise der Fürstin Gallitzin in Münster angehörte und bei der Entwickelung der Nationallitteratur durch seine halb kraftgenialischen, halb weichseligen philosophischen Romane Allwill und Woldemar so zu sagen auch mitthat; ferner Johann Peter Uz (1720—96) aus Ansbach, dessen Lehrgedicht Die Kunst, stets fröhlich zu sein die bekannte horazische Lebensweisheit predigt und einen wirklichen Vorschritt der deutschen Didaktik zum Poetischen markiert, während viele seiner kleineren Gedichte (z. B. das treffliche Der Patriot) beweisen, daß die Anakreontiker auch einer männlich festen Gesinnung fähig waren; endlich Ewald von Kleist, 1715 in Zeblin bei Köslin geboren und 1759 infolge einer in der Schlacht bei Kunersdorf erhaltenen Wunde zu Frankfurt a. d. O. gestorben. Er hat sein trübes Geschick, seine schwermutvolle Stimmung in dem Gedicht Der gelähmte Kranich unabsichtlich, aber

schön charakterisiert, wie von seiner patriotisch-kriegerischen Gesinnung sein in fünffüßigen Jamben geschriebenes episches Gedicht Cissides und Paches ehrenhaftes Zeugnis ablegt. Sein dichterisches Hauptvermögen entfaltete Kleist in seinem in Hexametern mit einer Vorschlagsilbe geschriebenen Frühling, ein Werk poetischer Naturbetrachtung, welche nicht erkünstelt, sondern wahr ist; das ist ein Gedicht, in welchem gegenüber dem meist gemachten Frohsinn der Anakreontiker das starke Gefühl eines von dem Ernste der Zeit tief ergriffenen Mannes überall hervortritt und das die immer herrschender werdende Überzeugung, daß nur im innigen Anschluß an die Natur für Leben und Dichtung Heil zu finden sei, wesentlich stützen half.[144]) In neuerer Zeit hat der Tiroler J. M. Schuler als sehr begabter Fortsetzer der kleistschen Naturschilderung einen Sommer, Herbst und Winter gedichtet, so daß wir jetzt ein Werk besitzen, welches Thomsons Seasons nicht nachsteht.

Isolierter als die Genannten stehen die beiden Fabulisten, der verständige Magnus Gottfried Lichtwer (1719—83) aus Wurzen in Sachsen und der sprachgewandte Gottlieb Konrad Pfeffel (1736—1809) aus Kolmar, der in seinen Fabeln die epigrammatische Zuspitzung liebt. Eine ähnliche, zuletzt in Anmaßlichkeit und Mißverständnis der Zeit und ihrer Forderungen auslaufende Rolle wie Gottsched in Leipzig spielte Wilhelm Ramler (1725—98) aus Kolberg in Berlin. Er hatte mit Gleim die Begeisterung für den großen König gemein, den er in Oden besang, welche trocken und leblos dem Horaz nachgekünstelt sind. Sein kritisches Ansehen, welches auf die Autorität des von ihm übersetzten französischen Ästhetikers Batteux gepfropft war, verschaffte den antiken Versmaßen große Geltung und er hat überhaupt das Gefühl für Formbestimmtheit wecken geholfen. Er besaß eine unermüdliche Geduld, ja eine wahre Sucht, zu kritisieren, zu feilen und zu verbessern, weswegen ihm eine Menge von Dichterlingen ihre Werke zur Ausbesserung übergab. So nahm auch die „Naturdichterin" Anna Luise Karsch (1722—91), deren poetische Anstrengungen zu Gunsten seines Ruhms Friedrich II. durch das Geschenk von zwei Thalern für belohnt genug hielt, seine Klientel in Anspruch. Gleich Ramler und dessen Geistesverwandten, dem Dithyrambendichter Gottlieb Willamow (1736—77), überschreitet J. J. Engel (1741 bis 1802) aus Parchim, der mit jenem eine Zeitlang die Direktion des Berliner Nationaltheaters teilte, nie und nirgends den Kreis berlinisch-hausbacken-rationalistischer Mittelmäßigkeit, weder als Popularphilosoph, noch als Ästhetiker, noch als Schauspieldichter, noch auch als Verfasser des halbdramatisierten Romans Lorenz Stark, von welchem Schiller sagte, es herrsche darin die Leichtigkeit des Leeren, nicht des Schönen.

Über diese Vor- und Mitarbeiter am Werke der Wiedergeburt deutscher Nationallitteratur erhob sich das erste Triumvirat der klassischen Periode derselben: Klopstock, Wieland und Lessing.

Friedrich Gottlieb Klopstock wurde geboren am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg und starb, hochgeehrt und tiefbetrauert von der ganzen Nation, am 14. März 1803 zu Hamburg.[145]) Er hat, wie Kant in der Philosophie that, in der deutschen Dichtung die Sache wieder einmal ganz von vorn angefangen und, die damalige Stimmung, wie den Kulturzustand seines Landes und Volkes in sich zusammenfassend, einesteils die Vergangenheit in sich abgeschlossen, anderenteils das Fundament der Zukunft gelegt. Niemals noch war es einem deutschen Dichter mit seiner Mission so heiliger Ernst

gewesen. Er betrachtete sich in Wahrheit als einen vates im Sinne der Alten oder mehr noch als einen Propheten im Sinne der Hebräer. „Reizvoll klang ihm des Ruhms lockender Silberton“ und trieb ihn, es nicht so fast den Besten der Heimat und Fremde gleichzuthun, als vielmehr, entfernt von kleinlichen Forderungen der eigenen Persönlichkeit, vaterländische Geistesmacht auf eine Stufe zu heben, auf welcher sie mit

F. G. Klopstock. Stich von Bause.

dem stolzen Auslande zu wetteifern, ja sogar dasselbe zu überflügeln imstande wäre. Daß diesem Wollen das Können nicht ganz entsprach, darf heutzutage unbedenklich ausgesprochen werden; aber sein Wollen war so rein, sein Gemüt war bei seinem Dichten so innig und begeistert beteiligt, daß seine Poesie den wohlthuendsten Gegensatz zu der bisherigen konventionellen bildete, daß sie überall die Herzen weckte und entzündete und die ganze Nation mit sich fortriß. Die Wahrheit und Wärme seines Strebens

mußten auch solche anerkennen, welche sich über seine Fehler nicht täuschen konnten. Diese Grundfehler aber waren eine theologische Weltanschauung und ein abstraktes, willkürlich aus Tacitus gezogenes Deutschtum, welches durch die Beimischung der gestaltlosen nordischen Mythologie keineswegs an Inhalt und Schönheit gewann und mit welchem dann die antik-klassischen Formen, die Verschmähung des nationalen Reims, die homerischen, pindarischen und horazischen Versmaße eine höchst unerquickliche Zwangsehe eingehen mußten.

Klopstock fühlte beim Antritt seiner Laufbahn die Notwendigkeit einer neuen Begründung der dichterischen Form, und dieses Gefühl spornte ihn zu Bemühungen um Sprache und Ausdrucksweise, vermöge welcher er für die neuhochdeutsche Poesie das wurde, was Luther für die neuhochdeutsche Prosa gewesen, wenn auch späterhin diese seine sprachliche und kritische Thätigkeit in seinem Buch Die Gelehrtenrepublik in Wunderlichkeiten und Schrullen auslief. Der poetische Stil seiner Jugend ist blank, körnig, gedrängt, originell und besonders in den Oden voll genialer Wendungen und Würfe. Die Oden sind überhaupt Klopstocks bleibendste poetische That, und die besten derselben (An Fanny, Der Zürichsee, Die tote Klarissa, An Cidli, Die beiden Musen, Der Rheinwein, Das neue Jahrhundert, Thuiskon, Der Eislauf, Die frühen Gräber, Schlachtgesang, Bardale, Unsere Sprache, Mein Vaterland) werden durch ihren kühnen Schwung, ihren patriotischen Herzschlag, ihre Glut und Tiefe der Empfindung auch künftigen Geschlechtern noch beweisen, daß Platen berechtigt war, zu sagen, Klopstock habe „die Welt fortgerissen in erhabener Odenbeflügelung“.

Aber sein nationallitterarisches Hauptwerk war der Messias (20 Gesänge, von 1748—73), den man nicht, wie der Dichter gethan, ein Heldengedicht, sondern mehr einen elegischschildernden Hymnus auf den Stifter des Christentums nennen kann. Indem Klopstock mit dem Gedanken umging, an die Stelle der bisherigen bloß lyrischen, didaktischen und beschreibenden Dichtung die epische zu setzen und seiner Nation ein Epos zu schaffen, schwankte er zwischen den Eingebungen seines Patriotismus, welcher ihn die Geschichte Heinrichs des Voglers als Stoff wählen ließ, und denen seiner Christlichkeit. Die letztere, welche unserem Dichter auch seine Geistlichen Lieder eingab, überwog und ließ ihn den Erlöser zum Gegenstande nehmen. Bezugs der Form schwebte ihm Homer vor, aber nur äußerlich, d. h. in betreff der Wahl des Hexameters, den ihm schon der Widerwille gegen die französierende Alexandrinerdichtung empfahl. Innerlich war Ossian maßgebender, dessen wehmütige Mondscheinpoesie der deutschen Weichherzigkeit, wie sie besonders durch Young und seine deutschen Verehrer genährt worden, mehr zusagte als die sonnenhelle Plastik der Hellenen. So vergriff sich denn Klopstock in Stoff und Behandlungsweise, wie die Unbefangeneren seiner Zeitgenossen richtig erkannten. Schon Herder klagte, es mangelte dem klopstockschen Epos an sinnlicher Begreiflichkeit, an Nationalität und freier, von theologischer Orthodoxie unabhängiger Auffassung, und Schiller sagte, Klopstock ziehe im Messias allem den Körper aus, um es zu Geist zu machen. Hiermit sind denn die Mängel des Werkes treffend bezeichnet. Aber dieser Mängel ungeachtet begann mit der Messiade der eigentliche Aufschwung der neueren deutschen Litteratur: so außerordentlich war das allseitig anregende Verdienst dieses Werkes pathetischer Dichtung, besonders in Sprache und Ausdruck.

Als die ersten Gesänge in den bremer Beiträgen erschienen, war die Wirkung eine wahrhaft unerhörte. Die Gottschedianer eiferten gegen die sprachliche und metrische Neuerung,

die Pfaffen gegen Mißbrauch der Religion, allein die Nation empfing das Gedicht mit enthusiastischer Bewunderung und Teilnahme und machte den elegisch-empfindsamen Ton desselben zu einer Zeitstimmung. Man wettete mit gespanntester Erwartung, ob der Dichter seinen Abbadona selig werden lassen würde oder nicht, und selbst einsichtsvolle Kritiker ließen ihre Ausstellungen nur in der Form ehrerbietiger Winke laut werden. Die sieben ersten Gesänge sind auch wirklich, obgleich ebenfalls durchaus musikalisch, d. h. unepisch und unplastisch, die besten, weil hier noch einigermaßen das Menschliche vorwaltet, wie z. B. in der lieblichen Figur der Portia. Wie aber das Gedicht von Sang zu Sang fortschreitet, wird es immer mehr aller Handlung ledig, immer eintöniger psalmodisch, immer ätherischer und seraphischer, und zuletzt erregt das peinliche Bemühen des Dichters, fortwährend erhaben und verzücktes Staunen erregend zu singen, nur noch das Staunen der Befremdung, ja geradezu gähnende Langweile. Die naheliegende Vergleichung Klopstocks mit Milton muß zum Nachteile des ersteren ausfallen. Man stelle, um nur eines anzuführen, den Satan des Briten mit unseres Dichters Abbadona zusammen. Welch eine kolossale epische Gestalt jener, welch ein elegisch-weinerlicher Gesell dieser! Beide Figuren können zugleich recht gut den Charakter der Freiheitsbegeisterung ihrer Schöpfer versinnlichen. Wie konkret ist Miltons Republikanismus, wie abstrakt der Freiheitsenthusiasmus Klopstocks, der erst die französische Revolution jubelnd begrüßte, dann aber philisterhaft verwünschte, sobald sie anfing, von der Theorie zur Praxis überzugehen.

Das Neue Testament leitete den Dichter in das alte zurück und er holte von dort die Stoffe seiner Dramen Der Tod Adams, Salomo, David und Jonathan, von denen nur zu sagen ist, daß sie eben keine Dramen sind. Ebensowenig sind dies seine sogenannten Bardiete (Hermannsschlacht, Hermann und die Fürsten, Hermanns Tod), kalte, leblose, ja fratzenhafte Produkte, Ausflüsse eines forcierten, unhistorischen Teutonismus, welche zu dem abgeschmackten Bardengebrüll der Kretschmann, Denis und anderer im deutschen Dichterwald das unerquickliche Signal gaben.

Die inhaltslose Deutschtümelei und die christliche Verhimmelung waren es, was Klopstocks einsichtsvollste Zeitgenossen an ihm tadelten und was seiner dauernden Wirksamkeit bald in den Weg trat. Ich will hier nicht von Gottsched sprechen, der Klopstock nicht verstand und ihn in seiner profanen Manier den „sehraffischen Dichter mit mizraimischen Gedanken“ nannte. Aber schon Lessing wies auf die Unlesbarkeit der klopstockschen Werke hin, indem er eines seiner Sinngedichte sagen ließ:

„Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? Nein!
Wir wollen weniger erhoben
Und fleißiger gelesen sein.“

Der Natur Goethes mußte Klopstocks Christlichkeit und nordisch-mythologisches Germanentum in gleichem Grade zuwider sein. Daher die Äußerung:

„Klopstock will uns von Pindus entfernen; wir sollen nach Lorbeer
Nicht mehr geizen, uns soll inländische Eiche genügen;
Und doch führt er selbst den überepischen Kreuzzug
Hin auf Golgathas Hügel, ausländische Götter zu ehren.“

Am derbsten, aber sehr richtig drückte sich in einem Brief an Merck der züricher Maler Füßli aus, indem er sagte: „Den größten Teil von Klopstocks Andachtsreden hole Gott und beinahe alles von seiner teutonischen Mythologie der Teufel! Die facultas lacrimosa dieses Schönpflästerchen der deutschen Poesie, die teleskopisierten Augen, unnennbaren Blicke und der ganze theologische Hermaphroditismus sind vergänglichere Lumpen als die, auf welche sie gedruckt sind.“

Wenn Klopstock die religiös-ethische Seite der Dichtung seiner Zeit zum Abschluß brachte und derselben zugleich das nationale Element einverleibte, so baute dagegen Christoph Martin Wieland (geb. am 5. September 1733 zu Oberholzheim bei Biberach in Schwaben, gest. am 20. Januar 1813 zu Weimar[146]) auf dem Vorgange der Anakreontiker weiter und verkündigte in seinen Dichtungen das mit aristippischer Grazie vorgetragene Evangelium der heiteren Sinnlichkeit. Zwar die Anfänge seiner schriftstellerischen Laufbahn schienen auf ein ganz anderes Ziel hinzuweisen. Die reichen Anlagen des Knaben waren etwas treibhausmäßig entwickelt worden, und in der Unklarheit der ersten Jünglingsjahre ergriff ihn die religiös-sentimental-schwärmerische Stimmung jener Tage, so wenig das auch mit einer Bildung harmonierte, welche hauptsächlich auf das Studium der Alten und der französischen Autoren des 18. Jahrhunderts basiert war. Eine klopstockisch-seraphische Liebe zu einer jungen Verwandten riß den Siebzehnjährigen vollends unwiderstehlich in das Nebelreich der Empfindsamkeit hinein, und die vertraute Freundschaft mit Bodmer schien ihn rettungslos in den Fluten der christlichen Wasserdichtung untergehen lassen zu wollen. Mit jugendlicher Hast warf er als Ausflüsse dieser anempfundenen Richtung seine Erstlingswerke aufs Papier, das Lehrgedicht von der Natur der Dinge, den Antiovid, die Moralischen Erzählungen, die Briefe von Verstorbenen, den Frühling, die Sympathien, die Patriarchade Der geprüfte Abraham im bodmerschen Stil, endlich die Empfindungen eines Christen. Er war ganz trunken von Religion, Tugend und Moral, und da gesellte sich denn ganz natürlich zu seiner Schwärmerei auch ein Zelotismus, der sich hämisch gegen die Anakreontiker richtete. Und doch blickte schon jetzt hinter der seraphischen Maske hie und da ein Zug von dem eigentlichen Wieland hervor. Man lese nur die Schilderung, die er im Antiovid vom ersten Kuß entwarf.

„Jetzt, da ihre Brust zum erstenmal sich drückt,
Zum erstenmal sich Arm in Arm verstrickt
Und Amors Gunst das Siegel der Verbindung,
Den ersten Kuß, auf ihre Lippen drückt —
Nein, dich zu singen, erster Kuß,
Dich, höchste Wollust dieses Lebens,
Bestrebet sich, wiewohl noch glühend vom Genuß,
Der treue Schäfer selbst vergebens.“

Seine auf die Spitze getriebene Frömmigkeit und Tugendschwärmerei konnte unmöglich lange vorhalten. Der Spott der Kritik that auch das Seinige, um diese Spitze zu brechen. Nicolai schrieb, Wielands junge Muse spiele wie die bodmersche die Betschwester und hülle sich, der alten Witwe zu gefallen, in ein altväterlich Käppchen, das sie übel kleide. Solche Pfeile trafen, ohne jedoch zunächst dem Dichter zur Erkenntnis seines wahren Naturells zu verhelfen. Sein Loskommen aus der persönlichen Sphäre Bodmers befreite ihn zwar von der Seraphik, aber noch schwankte er in verwandten Gebieten unselbständig umher. Er begann ein Epos, Cyrus, halb in klopstockscher, halb in tassoscher Manier, ließ es aber unvollendet und arbeitete nur die Episode Araspes und Panthea zu einem dialogisierten Roman aus, in welchem schon verstohlen der Ton seiner späteren griechischen Romane anklang. Das Epos war ihm mißlungen, und die dramatische Dichtung, wie er sie darauf versuchte (Johanna Gray, Klementina von Porreta) mußte ihm jetzt, wie später (Alkeste) in

noch höherem Grade mißlingen. Lessing vertrieb ihm durch eine unwidersprechliche Kritik den dramatischen Kitzel und riet ihm, zuerst eine Zeit lang auf der Erde zu wandeln und die Menschen kennen zu lernen, bevor er dieselben dichtend schildern wollte.

Wieland merkte sich das und ging in eine gute Schule, in die Schule Shakspeares, den er als Vorarbeiter Eschenburgs 1762—66 übersetzte, während ihn zugleich die vertraute Bekanntschaft mit dem weltmännisch gebildeten Grafen Stadion der Selbsterkenntnis, der Erkenntnis seines Talents und der Bestimmung desselben immer entschiedener entgegenführte. In seiner Nadine und den scherzhaften Erzählungen (Diana und Endymion, Das Urteil des Paris, Aurora und Cephalus) erscheint Wieland 1762 schon völlig aus der seraphischen Nebelhülle herausgeschält. Als ein Anakreontiker in stärkster Potenz tritt er vor uns hin, einerseits von Lukian, andererseits von Voltaire und Crébillon inspiriert. Die Rechte des gesunden Menschenverstandes und der Sinnlichkeit sind es, welche Wieland in didaktisch-satirischer Dichtung von jetzt an darzustellen und zu verteidigen unternimmt. In seinem nächsten Werk, Don Silvio von Rosalva, that er einen satirischen Kreuzzug gegen die Schwärmerei, wobei er aber, wie das immer seine Art geblieben ist, mehr bloß neckend um die Sache herum als ernst auf sie losging. Wieland besaß viel zu viel Gutmütigkeit, um ein rechter Satiriker sein zu können; seine Natur war mehr aufs Loben als aufs Tadeln gerichtet. Viele Mattherzigkeit und Weichlichkeit lief hierbei mit unter, aber auch viele freundliche und neidlos warme Teilnahme an dem Streben anderer, wie sie insbesondere in dem Verhältnisse Wielands zu Goethe schön hervortrat.

Chr. M. Wieland. Nach dem Stich von Bause.

Wieland war von Goethe bekanntlich mehrfach, besonders rücksichtslos aber in der satirischen Posse Götter, Helden und Wieland verspottet worden. Dessenungeachtet wurde Wieland dem genialen Wildfang, als dieser nach Weimar gekommen, mit väterlicher Zärtlichkeit und unverhehlter Bewunderung zugethan. „Für mich," schrieb er an Merck, „ist kein Leben mehr ohne diesen wunderbaren Knaben, den ich als meinen eingeborenen einzigen Sohn

liebe und, wie einem echten Vater zukommt, meine innige Freude daran habe, daß er mir so schön übern Kopf wächst und alles das ist, was ich nicht habe werden können." Solcher und zwar noch weit enthusiastischerer Äußerungen Wielands über Goethe giebt es bekanntlich mehrere.

Was unser Dichter im Don Silvio versucht hatte, wiederholte er in seinem Lieblingswerk *Agathon* (1766) in höherem Stile. Dieser Roman spielt in der Zeit des Sokrates und bewegt sich ganz in der abenteuerlichen Manier der alexandrinischen Romandichtung; allein das griechische Kolorit ist nicht sehr getroffen, weil Wieland in diese, wie in alle seine griechischen Schilderungen, viel zu viele Modernitäten, deutsche Sentimentalität und französische Reifrock- und Schönpflästerchenkultur mischte. Von einer lauteren Auffassung des Griechentums ist überall bei ihm keine Rede. Und gleich willkürlich wie das griechische, behandelt er auch das ritterliche Kostüm. Beider bediente er sich abwechselnd in einer Reihe von *Erzählungen in Versen und Prosa* (Idris und Zenide, Musarion, Die Grazien, Die Dialogen des Diogenes von Sinope, Der neue Amadis, Kombabus, Der verklagte Amor), welche immer entschiedener auf die Schilderung sinnlicher Liebe hinstrebten, als hätte sich der Dichter an dem Seraphismus seiner ersten Periode recht eigentlich dadurch rächen wollen. Die bedeutendste dieser Erzählungen ist die *Musarion*, in welcher das Lehrhafte die anmutige Form der Erzählung nicht stört und der Dichter zum erstenmal alle jene Leichtigkeit des dichterischen Stils erreichte, mittels welcher er wie bisher keiner der deutschen Litteratur Eingang in die höheren Kreise der Gesellschaft verschaffte. Dies war für die Geltendwerdung vaterländischer Litteratur von großer Wichtigkeit, hat aber auf der andern Seite Wielands Wirksamkeit für die Zukunft beeinträchtigen geholfen, indem er sich durch den Beifall, der ihm in jenen Kreisen zuteil ward, verleiten ließ, der dort beliebten französischen Leichtfertigkeit immer größere Einräumungen zu machen. Den Vorwurf der Schlüpfrigkeit, welcher ihm aus diesen Einräumungen erwuchs, hat Wieland freilich nicht gelten lassen wollen.

Unterschrift Wielands.

„Ich weiß nicht," schrieb er an Böttiger (1795), „wie mir der Vorwurf gemacht werden kann, ich sei ein schlüpfriger Schriftsteller. In meiner Seele ist nichts von dem Stoffe, der hier gären müßte, wenn ich dies sein sollte. Es sollte mir wohl auch verecundia, wie dem Vergil, gegeben werden. Noch jetzt in meiner neuen Ausgabe habe ich sorgfältig geprüft, was etwa der Art anstößig sein könnte. Ein alter Mann, der Kinder und Enkel um sich herumlaufen hat, ist wohl von allem Kitzel frei. Ich habe überall Originale kopiert und mich sorgfältig in acht genommen, der menschlichen Natur Bocksfüße zu geben, wo sie keine hat. Bei mir handeln die Personen ihrem Wesen gemäß, und der Wollüstling kann nicht anders sprechen, als ich ihn reden lasse. Hätte ich die Menschen so geschaffen, dann könnten mich Vorwürfe treffen, aber die hat Gott so gemacht." Allein ein andermal sagte er doch: „Meine Töchter dürfen mich erst ganz lesen, wenn sie verheiratet sind." [147])

Seine Stellung als Prinzenerzieher zu Weimar verdankte er seinem *Goldenen Spiegel oder die Könige von Scheschian*, einem Buche, welches seine Ideen über Staat und Geschichte entwickelt und in den Rahmen einer morgenländischen Geschichte eine Art Fürstenspiegel faßt. Durch seine Monatschrift der *Deutsche Mer-*

kur (1773 ff.) für eine Zeit lang der Mittelpunkt der litterarischen Bewegung geworden, trat er jetzt in die dritte Periode seiner Thätigkeit. Seit 1774 arbeitete er an den Abderiten, einem satirischen Roman, der die Lächerlichkeiten der deutschen Spießbürgerei und Kleinstädterei in griechischem Gewande vorführt und nach allen Seiten hin ironische Blicke wirft. Der Anfang ist ganz vortrefflich, schade, daß die Fortsetzung an Breite, an dem leidet, was man nicht mit Unrecht wielandische Geschwätzigkeit genannt hat. Mit Vorliebe wandte sich der Dichter dann wieder zu der romantischen Märchenwelt, für welche die altfranzösischen Fabliaux eine unerschöpfliche Fundgrube abgaben. In der Bearbeitung solcher ritterlich-romantischer Stoffe, wie er sie in seinem Wintermärchen, seinem Sommermärchen, in Pervonte, Geron der Abliche, im Vogelsang, insbesondere aber in Gandalin (der Perle aller seiner poetischen Erzählungen) unternahm, erstieg er allmählich den Höhepunkt seiner Dichtung, den die romantische Epopöe Oberon (12 Gesänge, 1780) bezeichnet, durch welche Wieland der Vorläufer unserer Neuromantiker wurde. Der altfranzösische Roman Huon de Bordeaux liegt diesem Werke zu Grunde, über welches Goethe äußerte: „So lange Poesie Poesie, Gold Gold und Kristall Kristall bleiben wird, wird Oberon als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden.“ Wir wollen gegen dieses Lob nichts einwenden, nur daß unseres Bedünkens Wielands Poesie auch in diesem seinem Meisterstücke, wie überhaupt durchweg, eine mehr von außen her angeregte, nachahmende und äußerliche, als eine ursprüngliche, eigene und empfundene ist.

Seine letzte schriftstellerische Periode hat außer dem griechischen Roman Aristipp, den er selbst die schönste Blüte seines Alters nannte und der das Leben Athens zur Zeit seines höchsten Glanzes schildert, nichts bedeutenderes mehr aufzuweisen; denn die religiös-philosophische Doktrin und Polemik, welche Wieland in seinen Göttergesprächen, im Peregrinus Proteus und Agathodämon am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte, ist heutzutage kaum noch der Erwähnung wert. In der letzten Zeit seines Lebens vertiefte sich Wieland ganz in seine philologischen Liebhabereien und übersetzte die Episteln und Satiren des Horaz, den Lukian und die Briefe Ciceros. Was seine Begabung, sein Schaffen und seine nationallitterarische Stellung angeht, so scheint sie mir Wieland ganz gut charakterisiert zu haben, wenn er von sich sagt (1800?): „Ich habe ungeheuer wenig Imagination und gleichwohl hat man immer nur die Phantasiegeschöpfe bei mir in Anschlag gebracht. Ich habe aber seit fünfzig Jahren eine Menge Ideen in Umlauf gesetzt, die den Schatz der Nationalkultur vermehrt haben und nun gar nicht mehr den Stempel ihres Urhebers tragen. Dies ist mein Verdienst.[148])

Wenn Klopstock seines erkünstelten Germanentums ungeachtet an die Engländer sich angeschlossen, wenn Wieland ganz offenkundig die Franzosen zu Mustern nahm, so trat in Gotthold Ephraim Lessing (geb. am 22. Januar 1729 zu Kamenz in der Oberlausitz, gest. am 15. Februar 1781 auf einem Ausfluge von Wolfenbüttel nach Braunschweig[149]) der Mann auf, welcher an der Hand seiner klassischen Kritik unsere Poesie aus dem klopstockschen Himmel und aus dem „romantischen Land“ Wielands in die Heimat zurückleitete und sie deutsch sein, sie deutsch und zugleich frei sprechen lehrte. An den Alten und im freien Weltverkehr hat Lessing sich gebildet. Daher empfahl er in der Kunst das plastische Ideal, ohne dabei einseitig das Bedürfnis moderner Formen zu negieren; daher drang er überall auf die enge Verbindung der

Litteratur mit dem Leben und sind alle seine Schriften voll von dem realen Gehalte des letzteren. Mit eminentem Wissen ausgestattet, hat er alles geprüft, von nichts sich bestechen lassen. Er achtete den ethischen Gehalt des Christentums, den er in den Worten des Evangelium Johannis: „Kindlein, liebet euch unter einander!" ausgedrückt fand, und ließ dem Dogmenkram die gebührende Verachtung angedeihen. Bereitwillig anerkannte er die Verdienste der Franzosen um die Aufhellung mittelalterlicher Finsternis; aber unerbittlich verurteilte er ihre Pseudoklassik und sprach das erwachende Selbstbewußtsein der deutschen Poesie gegenüber der Gallomanie in den Worten: „Man zeige mir doch das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen könnte!" scharf und bündig aus. Nach allen Seiten hin hat er anregend gewirkt, oft zugleich mustergebend; dem Größten wie dem scheinbar Geringfügigsten hat er dieselbe Achtsamkeit, denselben Fleiß gewidmet. Durch seine Fehde gegen den Philologen Klotz hat er einem geistvolleren Studium des Altertums (Briefe antiquarischen Inhalts, Wie die Alten den Tod gebildet, u. a. m.), in seinen Kämpfen gegen den orthodoxen Theologen Goeze dem gesunden Menschenverstand in religiösen Dingen die Bahn gebrochen (Anti-Goeze, u. a. m.), nachdem er durch Herausgabe der Wolfenbüttler Fragmente eines Unbekannten (Reimarus, 1774) das Signal zu einer vernunftgemäßen Kritik des Christentums gegeben. Die ästhetische Kritik hat er in Deutschland eigentlich erst begründet. Sein Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie (1766) und seine Hamburger Dramaturgie (1767—68) sind die unsterblichen Hauptthaten dieser Kritik. Durch jenen, welcher so recht die Stiftungsurkunde unserer neueren Ästhetik ist, wurde der einseitigen Geltung des Prinzips der poetischen Malerei ein Ende gemacht und die Grenzlinie zwischen den bildenden Künsten, deren Wesen die Ruhe, und der redenden, deren Wesen die Bewegung, festgesetzt; durch diese wurde die dramatische Herrschaft des Auslands gestürzt und unsere Bühne Originalwerken geöffnet, wobei Lessing einesteils auf Sophokles, andernteils auf Shakspeare hinwies und jungen Talenten den Weg zeigte, auf welchem sie es im Drama weiter bringen könnten, als es seine Zeitgenossen, der keineswegs talentlose Freiherr Johann Friedrich von Cronegk (1731—58, Kodrus u. a. m.) und der als Tragiker, Komöde, Polemiker und zuletzt als Kinderschriftsteller vielseitig thätige Christian Felix Weiße (1726—1804), auf dem ihrigen bringen konnten. So sehen wir Lessing allen Widerwärtigkeiten, allem Haß, allen Verleumdungen zum Trotz in Wissenschaft und Kunst ohne Unterlaß auf Befreiung des deutschen Geistes hinstreben, überall gründlich, tüchtig und zugleich human, überall dem Neuen Luft schaffend, ohne das Gute, welches das Alte bot, zu verwerfen. Mit Recht hat Ruge ihn den Patriarchen der deutschen Geistesfreiheit genannt:

„Lessing stellt positiv in Werken des freien Geistes der Kunst und der Wissenschaft und polemisch gegen die kastenartig und in gläubiger Gewohnheit gebundene alte Welt die deutsche Aufklärung dar. Niemand thut es würdiger, edler und tiefer. Er sammelt für Deutschland die ganze humane und freie Geistesrichtung der Zeit in einen Brennpunkt, und indem er das Fremde und Antike germanisiert, giebt er zugleich dem Zeitgeist eine neue Gestalt. Er ist ein freier Gelehrter, ein freier Künstler, ein freier Mensch und einer von den wenigen Männern, welche ihre Zeit zu einem Abschluß bringen und dadurch die notwendige Grundlage der Zukunft werden. Es ist nicht bloß unsere Kunst und Wissenschaft, es ist auch das religiöse und universelle Zeitbewußtsein, welches von ihm ausgeht,

Lessingdenkmal in Hamburg.

Von Fritz Schaper.

und es würde auch das politische sein, wenn Lessing dem deutschen Publikum nicht wenigstens für damals alle Gelehrigkeit in der Politik abgesprochen hätte. Sein Brief an Nicolai, in dem er die religiöse Freiheit unter dem großen Friedrich lobt, spricht sehr bitter über das politische Helotentum selbst unter dem milden Scepter seines Helden. Und warum er so fest gegen die Zeloten zu Felde lag? Weil wir keine Hoffnung auf politische Freiheit hätten, so müßten wir wenigstens die religiöse mit aller Kraft aufrecht erhalten."

Hillebrand hat den germanisch kosmopolitischen Grundzug seines Wesens hervorgehoben:

„Durch alle seine Werke geht bei noch so großer Schärfe und syllogistischer Folgerichtigkeit, bei aller kritischen und polemischen Entschiedenheit ein Zug reiner menschlicher Teilnahme, welcher jeden anspricht, der nicht in weichlicher Sentimentalität das Wesen der Gemütlichkeit findet und selbst gründlich genug denkt und fühlt, um in den Geist und die lebendige Innerlichkeit der lessingschen Männlichkeit einzugehen. Die germanische Natur bringt in seinem Verkehr wie in seinen Schriften hervor, mit ihr greift er gleichsehr in die Tiefen unseres deutschen Volkes, wie in die der Menschheit. In diesem Grunde wurzelte dann auch seine Liebe für reine Wahrheit und die Freiheit der Überzeugung. Die Idee der Wahrheit, die Wahrheit ihrer selbst wegen, bewegte sein Denken, trieb ihn zu jeglicher Forschung und leitete ihn auf dem Wege zur Wissenschaft. Was er seinen Nathan von Saladin sagen läßt —

— — — Und er will Wahrheit, Wahrheit,
Und will sie so, so bar, so blank, als ob
Die Wahrheit Münze wäre —

sagt er eigentlich von sich selbst."

Aber wenn Gervinus sagt: „Lessing war die Hebamme unserer Poesie, nicht selbst Poet", so scheint mir der morose Litteraturhistoriker denn doch viel zu viel Gewicht auf Lessings strenge und bescheidene Selbstkritik zu legen. Allerdings bekannte der große Mann: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für das letztere zu erkennen; aber nur, weil man mich verkennt. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen." Allein ich meine, wenn das „Herausgepreßte" eine Minna, eine Emilia, ein Nathan ist, so dürfte es immerhin darauf Anspruch machen, Poesie zu sein. Wohl schuf Lessing seine Dramen mit berechnendem Verstande, wohl war dieser, nicht die Phantasie, nicht der schöpferische Enthusiasmus, seine hervorragendste Eigenschaft; aber eine zweite Grundbedingung alles Dichtens, tiefes und starkes Gefühl, werden ihm nur solche absprechen, die sich nicht die Mühe geben, die harte Schale dieses antiken Charakters zu durchdringen.

Durch eine Erscheinung wie Goethes Werther mußte sich Lessings antike Natur unangenehm berührt fühlen. Er schrieb darüber 1774 an Eschenburg: „Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern und zu Sokrates Zeiten würde man eine solche ἐξ ἔρωτος κατοχή, welche τι τολμᾶν παρὰ φύσιν antreibt, nur kaum einem Mädelchen verziehen haben. Solche kleingroße, verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiß." Es gab und giebt Leute in Deutschland, welche aus dieser Äußerung sonderbar genug Lessings

Gefühllosigkeit folgerten. Aber man lese einmal, was Lessing (1778) über seines Sohnes und seines Weibes Tod an seinen Bruder und an Eschenburg schreibt: „Ich habe nun eben die traurigsten vierzehn Tage erlebt, die ich jemals hatte. Ich lief Gefahr, meine Frau zu verlieren, welcher Verlust mir den Rest meines Lebens sehr verbittert haben würde. Sie ward entbunden und machte mich zum Vater eines recht hübschen Jungen, der gesund und munter war. Er blieb es aber nur vierundzwanzig Stunden und ward hernach das Opfer der grausamen Art, mit welcher er auf die Welt gezogen werden mußte.“ — „Meine Frau ist tot und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viele dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können, zu machen; und ich bin ganz leicht. Wenn du diese Frau gekannt hättest! Aber man sagt, es sei nichts als Eigenlob, seine Frau zu rühmen. Nun gut, ich sage nichts weiter von ihr. Aber wenn du sie gekannt hättest! Du wirst mich nie wieder so sehen, wie Moses mich gesehen, so ruhig und zufrieden in meinen vier Wänden. Wenn ich mit der einen Hälfte meiner übrigen Tage das Glück erkaufen könnte, die andere mit ihr zu verleben, wie gerne wollte ich es thun! Aber das geht nicht, und ich muß nun wieder anfangen, meinen Weg allein zu duseln: ich habe dieses Glück unstreitig nicht verdient.“ Es liegt mehr, unendlich viel mehr wahres Gefühl und wahrer Schmerz in diesen wenigen Zeilen als in Bänden voll Thränengeträufel der klopstock-bodmerschen Schule.

Radierung Chodowieckis zu Minna von Barnhelm. Vorletzte Scene. Minna und Tellheim.

Wenn Lessings Prosa von Anfang an ein lauterer Spiegel seiner geistigen Klarheit war, so hat er dagegen in seinen poetischen Erstlingswerken die Schwankungen der Geschmacksrichtungen jener Zeit mit durchgemacht. Während er in die Theorie des Epigramms und der Fabel läuternd und reformierend eingriff, sind seine eigenen Sinngedichte in der hergebrachten Manier gehalten und seine Fabeln holzschnittartig trocken. Noch weniger konnten ihm Lieder gelingen. Auch seine ersten dramatischen Versuche, wozu ihn die Bekanntschaft mit dem Leipziger Theater angeregt hatte, die Lustspiele Der junge Gelehrte, Die Juden, Der Freigeist, gehen ganz in den Geleisen der Weiße, Mylius und anderer Lustspielschreiber jener Zeit.

Lessings dramaturgische Reform hebt erst mit seinem bürgerlichen Trauerspiel Sara Sampson (1755) an, womit er, an das gegen die Pseudoklassik Front machende bürgerliche Drama Diderots gelehnt, den Kampf gegen die französische, durch die Gottschedianer in Deutschland verfochtene Theorie eröffnete. In den Litteraturbriefen ging er (1759) in der Person Gottscheds der Gallomanie direkt zu Leibe und verwies auf Shakspeare, welcher dem Wesen nach dem antiken Drama näher stehe als die Franzosen. Im Jahre 1763 arbeitete er, der Theorie stets die Praxis gesellend, sein Lustspiel Minna von Barnhelm aus, welches er absichtlich in Prosa schrieb, weil ihm

der Gang der ausländischen und deutschen Litteratur gezeigt hatte, daß ausschließlicher Gebrauch von Vers und Reim nur allzuleicht der Unnatur in der Poesie den Weg bahnte. Die Minna von Barnhelm ist das erste wirklich echtnationale Stück, welches auf dem deutschen Theater erschien und wurde mit dankbarem Jubel begrüßt. Der aus einseitiger Auffassung Shakspeares entsprungenen Tendenz, das junge deutsche Drama in die Region brutaler Roheit und lichtlosen Grauens einzuführen, setzte er sodann 1772 sein Trauerspiel Emilia Galotti entgegen, um zu zeigen, daß das Tragische keineswegs in der Häufung maßloser Greuel bestehe. Strenge, knappe Form, klare Exposition, markierte Charakterzeichnung, endlich der hochsittliche strafende Ernst, womit höfische Verderbnis gegeißelt wird, zeichnen diese Tragödie aus; allein die Katastrophe, die Tötung der Heldin durch ihren Vater, ist doch zu wenig motiviert, um eine reintragische Wirkung zu üben. In dem Schauspiel Nathan der Weise (1779), welches schon durch seine Form, den fünffüßigen Jambus, für unser Drama epochemachend wurde, hat Lessing zum Schluß seiner dichterischen Laufbahn einen unvergänglich herrlichen Triumphgesang der Humanität und Geistesfreiheit geliefert. Die große Idee dieses Werkes, welches der Zelotismus dem deutschen Genius nie verzeihen wird, die Idee, daß das Reinmenschliche über alle Satzungen und Fesseln des religiösen Vorurteils triumphieren müsse, hat auf die Entwickelung unseres geistigen Lebens einen unberechenbaren Einfluß geübt, und es wird einst eine Zeit kommen, wo die Erzählung Nathans von den drei Ringen in der deutschen Pädagogik eine große Rolle spielt.

Wie ein verrottetes reichsstädtisches Spießbürgertum die im Nathan verkündigte frohe Botschaft der Humanität aufnahm, bezeugt tragikomisch dieser am 28. Mai 1779 zu Frankfurt a. M. gefaßte Ratschluß: „Resolutum coram Deputatione ord. Brachte der ältere Herr Bürgermeister mündlich vor, was maßen in letzter leipziger Messe von dem Gotthelf Ephraim Lessing ein Drama unter dem Titel: „Der weise Nathan" erschienen seye, welches den skandaleusesten Inhalt in Rücksicht der Religion enthielte, weßhalben Er anheim stellen wolte, was gegen dieses verdächtige Buch vorzunehmen seye. Committatur dem älteren Herrn Bürgermeister, sogleich bei allen hiesigen Buchhändlern herumzuschicken und dieses Drama nachdrucksamst zu verbiethen." Ausgeführt 28. Mai 1779 laut beigefügten Berichts des Kanzlisten Heinrich Bernard Beilermann.

Lessings letzte Schrift Die Erziehung des Menschengeschlechts (1780), ist als ein kostbares Testament zu betrachten, worin gezeigt wird, daß die wahre göttliche Offenbarung nur in der menschlichen Vernunft und durch diese sich bewerkstellige und vollende.

Lessings litterarische Thätigkeit mußte ihrem ganzen Wesen nach eine ziemlich isolierte bleiben und die Nachahmer zurückschrecken. Doch ist die Tragödie Julius von Tarent von J. A. Leisewitz (1752—1806), die man herkömmlicherweise unserer Klassik zuzählt, ohne daß sie diesen Anspruch rechtfertigte, als ein Schößling lessingscher Dramatik zu betrachten. Mit Klopstock und Wieland hatte die Nachahmung leichteres Spiel. An die biblische Dichtung des ersteren, dessen Richtung besonders in Niederdeutschland und in der Schweiz wirksam sich erwies, lehnte sich der als Maler und Kupferstecher ausgezeichnete Landsmann Bodmers, Salomon Geßner (1730 bis 1788[150]) mit seinem religiösen Idyll (Der Tod Abels, an welchem, wie überhaupt an Geßners völlig naturloser, aller Individualisierung ermangelnder Idyllik, die leicht und anmutig fließende Prosa das Beste ist. Auch Johann Kaspar Lavater (1741

bis 1801) zeigt sich, wo er als Poet auftritt, als ein Vasall Klopstocks. So nach der vaterländischen Seite hin in seinen Schweizerliedern, nach der religiösen in seinem fürchterlich langweiligen Poem Jesus Messias, einer Spätfrucht der klopstockschen Messiade, welche zu einer Zeit (1783) erschien, wo man von den Patriarchaden nichts mehr wissen wollte. Es wird weiter unten noch von Lavater die Rede sein.[151])

Einen Dichter von ganz anderem Schlage hat Klopstocks patriotischer Freimut geweckt in Christoph Daniel Friedrich Schubart (1739—91). Der war ein außerordentlich genialer Mensch, für Musik und Poesie gleich reich begabt, und hat es doch eigentlich nur zu Anläufen gebracht, mitunter jedoch zu großartigen, wie seine Rhapsodie Ahasver zeigt. Druck der Armut und Leichtsinn verdarben ihm die frischesten Jahre, und bevor er sich zusammenzunehmen vermochte, brach ihm die Tyrannei eines deutschen Duodezdespoten Leben und Talent. Als er nach zehnjähriger, völlig willkürlicher Haft und Mißhandlung (1777 bis 1787) seinen Kerker auf dem Asperg verließ, war sein Geist so versumpft, daß ihn sein Verderber zum Hofpoeten geeignet fand. Sein Dichten gipfelte in der berühmten Strafode Die Fürstengruft. Sein Kaplied, einige seiner Liebeslieder und Elegien, wie seine naturfrischen Bauernlieder, verraten überall den Dichter, aber im ganzen ist ihm das wesentliche Thun echter Poesie, „dem realen Stoff das ideale Gepräge aufzudrücken", nicht gelungen. Schubarts Journal Die deutsche Chronik (1774 ff.), wie seine im Kerker aufgesetzte Selbstbiographie (2 Bde. 1792—93) liefern wichtige Beiträge zur Sitten- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts.[152])

Friedrich Schubart. Nach dem Stiche von E. Morace.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823) folgte in seinem Gedicht eines Skalden, worin er die Götterwelt der Edda einführte, ebenfalls den Spuren Klopstocks. Wie aber Schubart durch seine drangvolle Freiheitslyrik sich zu den Stürmern und Drängern gesellte, so auch Gerstenberg durch seine Tragödie Ugolino, welche die berühmte Episode aus Dantes Hölle behandelt und durch ihr maßloses Schwelgen im Grausenhaften Lessings Opposition hervorrief. In F. A. J. M. von

Sonnenberg (1779—1805) verdarb die Nachahmung Klopstocks ein großes Dichtertalent. Sein religiöses Epos in Hexametern Donatoa oder das Weltende zeigt bei aller Extravaganz oft große Kraft und Fülle des Gemütes. Unter Wielands Nachahmern in der ritterlichen Epopöe sind zu nennen Heinrich von Nicolay (1737 bis 1820, nicht zu verwechseln mit dem Aufklärer Nicolai), Johann Baptist Alxinger (1755—1797, Doolin, Bliomberis) und Friedrich August Müller (1767 bis 1807, Richard Löwenherz, Alonso, Adalbert). Die Komik der komischen Erzählungen Wielands karikierte Aloys Blumauer (1755—1798) in seiner Travestierten Aeneide bis zur Gemeinheit. Als Romandichter wurde Wieland am geistvollsten nachgeahmt von dem vielthätigen, nur etwas zu redseligen August Gottlieb Meißner (1753—1807, Skizzen, Alkibiades, Bianka Capello), an dessen Romane sich J. A. Feßler (1756—1839) mit den seinigen anschloß. Weitaus das bedeutendste von Feßlers zahlreichen Büchern ist seine Selbstbiographie (Dr. Feßlers Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft), ein sehr belehrender Beitrag zur Geschichte der Aufklärungsperiode.

Sonst zeigte sich die deutsche Romandichtung dieser Zeit als einen Ableger der englischen. Gellert hatte mit seinem Leben der schwedischen Gräfin v. G. den sentimental didaktischen Familienroman Richardsons auf deutschen Boden verpflanzt, und nach ihm ließ es sich Johann Timotheus Hermes (1738—1821) angelegen sein, diese Gattung zu pflegen. Sein in Briefen verfaßter, fünfbändiger Roman Sophiens Reise von Memel nach Sachsen schlägt die richardsonsche Breite noch breiter, ist aber von bleibendem sittengeschichtlichem Werte. Da indessen auch Smollet und Sterne, wie Quevedo, Cervantes und Lesage, auf den deutschen Roman wirkten, so erklärt es sich leicht, daß J. K. A. Musäus (1735—87) schon 1760 in seinem Grandison der Zweite die überstiegene Empfindsamkeit verspotten konnte. Musäus suchte außerdem durch seine Volksmärchen der Deutschen (1782—86) die Romandichtung zum Volksmäßigen zurückzuführen, allein er wußte als Märchenerzähler den rechten Ton nicht zu treffen; seine Naivität ist eine ganz künstliche und springt immer in aufklärerische Ironie über.[153]) Im pikaresken Roman versuchte sich nicht ohne Glück A. F. L. von Knigge (1752—96, Geschichte Peter Klausens), Verfasser des widerwärtig-egoistischen Buches Über den Umgang mit Menschen. Pietismus und Mystizismus predigte in einer Reihe von Romanen J. H. Jung-Stilling (1740—1817), dessen Autobiographie Heinrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, häusliches Leben (1777 ff.) übrigens merkwürdig bleibt als ein Vorläufer der modernen deutschen Dorfnovellistik. Die romanhaft geschriebene Selbstbiographie von Jungs Zeitgenossen K. Ph. Moritz (1757—1793, Anton Reiser) ist ein psychologisches Gemälde, welches großes Interesse erweckt. Einen tüchtigen Anlauf zum humoristischen Roman nahm J. K. Wezel (1747—1819) in seiner Lebensgeschichte Kanuts des Weisen. Th. G. von Hippel (1741 bis 1796) suchte in seinen in Sternes Manier gehaltenen Romanen (Lebensläufe in aufsteigender Linie, Kreuz- und Querzüge des Ritters A. bis Z.), wie in seinen Abhandlungen Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber und Über die Ehe die revolutionären Ideen, welche damals Wissenschaft und Leben bewegten, mit der schönen Litteratur in Beziehung zu setzen, ohne hüben und drüben recht über den Dilettantismus hinauszukommen.

Vielseitiger, tiefer und formschöner ist der Humor von M. A. von Thümmel (1738—1817). Seine Erstlingsschriften sind nachgeahmte, so das komische Epos in Prosa Wilhelmine, welches an Zachariä, so die komische Erzählung Die Inokulation der Liebe, welche an Wieland erinnert. Aber eigentümlich und bedeutend ist Thümmel in seinem humoristischen Reiseroman Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich (1791 ff. 10 Bändchen), welcher jedenfalls zu den Lieblingsschöpfungen des deutschen Humors gezählt werden muß. Ein vulkanisches Feuer der Sinnlichkeit brennt in Wilhelm Heinses (1749—1803) Romanen (Ardinghello, Hildegard von Hohenthal, Laidion), welche die Gegensätze von Natur und Kunst zu versöhnen, die antike Begeisterung für schöne Form mit dem leidenschaftlichen Pathos der Romantik zu vermählen suchen. Beachtenswert ist der berühmteste dieser Romane, der Ardinghello, auch darum, weil er in einem dem Geiste der Sturm- und Drangperiode unserer Litteratur ganz gemäßen Versuch ausläuft, einen Staat zu gründen, wo Freiheit, Natur und Schönheit das Scepter führen. Hier taucht also schon der große Gedanke auf, welchem wir bei Schiller in bestimmterer Form begegnen werden, der Gedanke, an die Stelle der moralischen Erziehung des Menschen die ästhetische zu setzen.[154]) Einen Nachzügler der Wieland-, Hippel-, Thümmelschen Anschauung, Auffassung und Ausdrucksweise erkennt man in Karl Julius Weber (1767—1832), welcher im Sinne der Aufklärung über Möncherei und Ritterwesen schrieb, dann in seinen Briefen eines in Deutschland reisenden Deutschen (1826—28) den ihm selber wie dem Publikum zusagenden humoristischen Ton fand und endlich seinen Landsleuten eine Sammlung von Essays vermachte, welche unter dem Titel Demokritos oder hinterlassene Briefe eines lachenden Philosophen (12 Bde. 1832 ff.) andauernder Gunst mit Recht sich erfreute; denn Weber stellte sich damit in die Reihe der besten deutschen Essayisten.

Die Romanlitteratur dieser Periode zeigt uns die immer größer werdende Bedeutung der Prosa für unser Schrifttum, und nach dem Vorgang der Engländer und Franzosen Shaftesbury und Bolingbrocke, Voltaire und Rousseau, welche den Deutschen bewiesen, wie einflußreich man den prosaischen Stil zu handhaben vermöchte, stoßen wir jetzt in Deutschland auf eine Anzahl von Prosaikern, welche alle darauf ausgingen, die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung ins Leben einzuführen und nicht nur dem Geiste, sondern auch dem Gefühle näher zu bringen. Sie wirkten teils didaktisch im Sinne der Aufklärer, wie J. G. Zimmermann (1728—95, Über die Einsamkeit, Vom Nationalstolz), H. K. Hirzel (1725—1803, Das Bild eines wahren Patrioten u. a. m.), Thomas Abbt (1738—66, Vom Tod fürs Vaterland, Vom Verdienste), H. P. Sturz (1736—1779, Briefe eines Reisenden), J. J. Spalding (1714—1804, Über die Bestimmung des Menschen) und Chr. Garve (1742—98), Über Gesellschaft und Einsamkeit, Grundsätze der Moral und Politik u. a. m.); teils publizistisch, geschichtephilosophisch und historisch im Geiste des 18. Jahrhunderts, wie F. K. von Moser (1723—1798, Politische Wahrheiten) und Justus Möser (1720—94, Osnabrückische Geschichten, Patriotische Phantasien), dem sein Ehrenname „Advocatus patriae" wohlgebührt, J. Iselin (1728—82, Philosophische Träume eines Menschenfreundes, Über die Geschichte der Menschheit), A. L. von Schlözer (1735—1809, Staatsanzeigen, Allgemeine nordische

Geschichte, Weltgeschichte im Auszuge und Zusammenhange[155]) und L. T. von Spittler (1752—1810, Geschichte der christlichen Kirche, Geschichte Wirtembergs, Geschichte Hannovers, Entwurf einer Geschichte der europäischen Staaten); teils endlich kunstphilosophisch, wie J. G. Sulzer (1720—79, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4 Bde.). Mit weit größerer Genialität erfaßte jedoch das Studium der Kunst Johann Joachim Winkelmann (geb. 1717 zu Stendal, ermordet 1768 zu Triest), dessen berühmte Geschichte der Kunst des Altertums (1764) eine neue Epoche des Kunststudiums begründete und dessen ästhetische Wirksamkeit die Poesie Goethes wesentlich gefördert hat.

„Winkelmann hatte, seitdem er die Alten genauer zu studieren begann, sein ganzes Augenmerk auf dasjenige gerichtet, was auf Kunst und Künstler mehr oder weniger bezüglich ist; er hatte selbst hierin lange nicht alles erschöpft, wozu ein weit gemächlicheres Sammeln und Prüfen nötig war; aber er hatte etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Gilde gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es sich nicht aus-, sondern an ihnen lernen läßt — ihren Geist. Mit diesem Geiste schrieb er alles, vornehmlich die Geschichte der Kunst." Goethe in seiner Charakteristik Winkelmanns.[156])

Indem wir jetzt weiter gehen und in die sogenannte „kraftgenialische" oder „Sturm- und Drangperiode" unserer Litteratur eintreten, bitte ich, ins Gedächtnis zurückzurufen, was ich oben über den revolutionären Geist der deutschen litterarischen Bewegung des 18. Jahrhunderts, besonders in dessen zweiter Hälfte, gesagt habe. Daß schon Klopstock, Wieland und Lessing von diesem Geist angehaucht, daß Schubart, Gerstenberg und Heinse von ihm durchdrungen waren, ist gewiß; aber recht frei und frank trat er erst in einer jüngeren Dichter-Generation hervor, welcher einerseits Rousseau das Naturevangelium, andererseits Shakspeare das Kunstevangelium verkündet hatte. Während die kritische Philosophie Kants auf die gesamte geistige Entwickelung Deutschlands ihre stillen, aber tief einschneidenden Wirkungen allmählich zu äußern begann, ergingen sich die „Stürmer und Dränger" in tumultuarischer Umwälzungslust, die sich gegen die litterarische und soziale Verstockung und Verknöcherung richtete und allem Philisterhaften, auch dem Philisterhaften der Aufklärung, Fehde bot. Seltsamerweise treten uns in der ersten Reihe der Stürmer und Dränger zwei christliche Theologen entgegen, Johann Georg Hamann (1730—88[157]) und Lavater (s. S. 201—2).

Beide sind so spezifisch christlich, daß der erstere ausdrücklich bemerkte, „der Christ allein sei ein Mensch", während es dem letzteren unbegreiflich war, „wie ein Mensch leben und atmen könne, ohne zugleich ein Christ zu sein", wofür ihm den Gegenbeweis, ein rechtes argumentum ad hominem, sein Freund Goethe hätte liefern können. Beide spielten mutatis mutandis im 18. Jahrhundert die Rolle, welche im 17. die Spener und Francke gespielt hatten. Hamann, im Leben ein unverschämter und undankbarer Schmarotzer und zuletzt in dem mystischen Kreise der Fürstin Gallitzin zu Münster verschollen, war im Besitz einer stupenden, aber höchst konfusen Belesenheit und Gelehrsamkeit. In einem dunkeln, sibyllinisch fahrigen Stil, welchen er selber den „Heuschreckenstil" nannte, hat dieser „Magus aus Norden", wie seine Verehrer ihn hießen, eine Unzahl von Pamphleten über allerhand Gegenstände der Religion, Moral, Philosophie und Litteratur geschrieben. Durch alle diese Traktätchen geht unter höchst abenteuerlichen Verrenkungen und Seitensprüngen der Diktion der kraftgenialische Grund-

gedanke, daß „der Aufschwung deutscher Bildung und Litteratur gehemmt würde durch einen greisenhaften Geist der Überlegung, durch veraltete Schulsatzungen, durch Kleingeisterei und pedantische Gelehrsamkeit, welche ohne Geist, Charakter und Inspiration sei". Gegen dieses Übel empfahl er dann die Rückkehr zur Natur, zum Kindesalter der Völker, vor allem aber zur Einfalt des kindlichen Glaubens, aus welcher eine neue Einheit des Bewußtseins, eine neue Poesie, eine neue Gesellschaft hervorgehen würde. Man sieht, daß Hamann, seine Bibelgläubigkeit abgerechnet, viele Berührungspunkte mit Rousseau gemein hatte. Lavater, obgleich eine mildere und edlere Natur als Hamann, war im Grunde nicht duldsamer als dieser. Hillebrand charakterisiert Schriftstellerei und Lavaters ganzes Wesen und Wirken treffend mit den wenigen Worten: „Er machte die subjektive Anmaßung eines rein individuellen Christentums zum herrschenden Mittelpunkte der Lebens- und Weltauffassung und wollte das sittliche Heil

Suche nichts in dem schwachen Bild und dem
schwächeren Urbild
Als den schwachen Sucher der suchenswerthesten
Wahrheit. L.

Eigenhändige Verse Lavaters. K. B. A.

wie die Wohlfahrt des Menschen lediglich und ausschließlich hiernach bestimmt haben". Lavater übte als Apostel eines nach eigenem Geschmacke zurechtgemachten Christentums, wie als Prophet und Wanderprediger der Physiognomik (Physiognomische Fragmente, 1775—78) auf seine Zeit unstreitig einen bedeutenden Einfluß; allein tiefer blickenden Geistern war sein in baumwollene Liebesphrasen eingewickelter Grundsatz: „Entweder Christ oder Atheist!", seine zudringliche Proselytenmacherei, seine physiognomische Orakelei bald sehr widerwärtig. Wie sie ihn taxierten, zeigt das bekannte Xenion, womit ihn Goethe und Schiller bedachten.

„Schade, daß die Natur nur einen Menschen aus dir schuf,
Denn zum würdigen Mann war und zum Schelmen der Stoff."

Einen unerbittlichen Gegner fand Lavater und überhaupt jede kraftgenialische Extravaganz in dem witzigen Georg Christoph Lichtenberg (1742—99), der sein Auge durch wiederholte Reisen nach England für die Jammerseligkeit des deutschen Lebens von damals geschärft hatte. Lavaters theologische Phantasterei deckte er in seinem Timorus, wie dessen physiognomische in seiner Schrift Über die Physiognomik wider die Physiognomen geistvoll und satirisch auf. Seine Briefe über das englische Theater und seine Erklärungen der hogarthschen Gemälde, seine zahlreichen polemischen Aufsätze sind voll von bedeutsamen kritischen und ästhetischen Winken. Zu bedauern haben wir, daß seine Absicht, einen komischen Roman zu schreiben, mit der er sich lange trug, nicht zur Ausführung gekommen. Sein Freund, Georg Forster (1754—94), mit welchem er sich (1780) zur Herausgabe des Magazins der Wissenschaft und Litteratur verband, ist einer der

merkwürdigsten Charaktere in unserer Litteratur. Wie sonst kein Deutscher, erfaßte er die Bedeutung der französischen Revolution, deren Schrecken ihn keinen Augenblick hinsichtlich ihrer Notwendigkeit und Heilsamkeit zu beirren vermochten. Er war ein großes politisches Talent, dem nur die Bühne fehlte, um eine glänzende und wohlthätige Rolle zu spielen. Sein Stil ist eine klassische Prosa. Sein bedeutendstes Werk sind seine *Ansichten vom Niederrhein* (1791—94), in welchen seine geist- und gemüt-

J. G. Herder. Stich von Pfeiffer nach dem Gemälde von Tischbein.

volle Auffassung von Kunst und Litteratur, Politik und Leben am umfassendsten sich darlegt. Seine *Beschreibung einer Reise um die Welt*, welche er mit seinem Vater 1772 auf Cooks Schiff unternommen hatte, beurkundet ebenfalls überall den scharfen Beobachter von Natur- und Völkerleben.[158])

Hamanns Schüler, Johann Gottfried *Herder* (geb. am 25. August 1744 zu Morungen in Ostpreußen, gestorben als Generalsuperintendent und Oberhofprediger am 18. Dezember 1803 zu Weimar[159]), bildete vermöge der litterarischen Kritik, womit er seine Laufbahn begann, eine wesentliche Ergänzung zu Lessing, indem er, wo dieser

dialektisch überzeugte, durch Anregung der Phantasie und des Gemütes überredete. Der barsche Vorurteile und schiefe Ansichten im Sturmschritt niederwerfende Ton seiner ersten Schriften (Fragmente zur deutschen Litteratur 1767, Kritische Wälder 1768) stellte ihn zu den Stürmern und Drängern. Diese Jugendwerke sind voll genial-rücksichtsloser Polemik, aber in seinen reiferen Jahren klärte sich der tobende Most zu mildkräftigem Wein, dem sich freilich in den Werken seines Alters eine starke Dosis theologischer Essigsäure beimischte, eine Säure, die sich in seiner Fehde mit Kant (Metakritik 1799, Kalligone 1800), welchem er auf dem philosophischen Felde keineswegs gewachsen war, besonders unangenehm fühlbar machte, während in der Adrastea (1801) sein ästhetisch kritischer Blick so geschwächt erschien, daß er die Didaktik über alle anderen Gattungen der Poesie stellte. Auch eine andere Altersschrift, die Briefe zur Beförderung der Humanität, brachten so wunderliche und ungerechte kritische Schrullen, daß Goethe über diese „unglaubliche Duldung des Mittelmäßigen, diese rednerische Vermischung des Guten und Unbedeutenden" klagte und Schiller, dem der von Herder zuletzt angenommene „Ton eines vornehmen katholischen Prälaten" überhaupt nicht gefiel, über „die Kälte desselben für das Gute, über die sonderbare Art von Toleranz gegen das Elende, über die Verehrung gegen das Vermoderte und Abgestorbene und die Kälte gegen das Lebendige" entrüstet sich ausließ. Doch verweilen wir nicht länger bei diesen Altersschwächen eines großen Mannes, dessen Größe aber durchaus nicht etwa in seinen eigenen Dichtungen zu suchen ist.

Herder war unverhältnismäßig weniger ein Dichter als Lessing. Seine lyrischen in neun Bücher eingeteilten Gedichte bewegen sich vorwiegend in den Kreisen der Allegorie und Didaxis; einige seiner Lieder jedoch, besonders solche, welche die leisen und schwermütigen Klagen der gedrückten Jugend des Dichters nachhallen, bergen hinter schlichten Worten ein warmes Gefühl. Am populärsten sind seine Legenden und Paramythien geworden, ohne daß sie höheren poetischen Ansprüchen genügten. Als ganz verfehlt müssen seine dramatischen Dichtungen (Admetus' Haus, Ariadne-Libera, Der entfesselte Prometheus, Äon und Äonis, Philoktet, Brutus) bezeichnet werden. Es herrscht in denselben, auch abgesehen von ihren dramatischen Mängeln, ein geradezu zurückschreckender allegorisch-didaktischer Frost. So gering aber Herders poetische Zeugungskraft war, so groß und wohlthuend war seine dichterische Empfänglichkeit. Überall und in allem suchte er Poesie und wußte sie zu finden. Er ist es, welcher der deutschen Litteratur ihre weltlitterarische Tendenz gab und die unserer Klassik zu Grunde liegende kosmopolitische Idee mit den konkreten dichterischen Anschauungen aller Völker vermittelte und in Wechselwirkung brachte. In den Tagen seiner Kraft war sein Verständnis der Poesie ein wahrhaft universelles.

„Herder saß nicht wie ein litterarischer Großinquisitor zu Gericht über die verschiedenen Nationen und verdammte oder absolvierte sie nach dem Grade ihres Glaubens. Nein, Herder betrachtete die ganze Menschheit als eine große Harfe in der Hand des großen Meisters, jedes Volk dünkte ihm eine besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe, und er begriff die Universalharmonie ihrer verschiedenen Klänge." (Heine.) Herder war übrigens trotz seiner kosmopolitischen Tendenz ein warmer Patriot. Viele seiner Gedichte beklagen Deutschlands politische Nullität, und er hat manches strafende und zeitgemäße Wort an seine Landsleute gerichtet. Z. B.: „Unser Grundfehler ist die gleichgiltige Gutmütigkeit, d. h. die duldsam träge Eselei. Wir zeichnen an, womit sich andere Nationen beschäftigen, räsonnieren auch

für und wider und damit genug." — „Wir bleiben, die wir waren; wenn man uns verlacht und auslacht, ja, wenn man uns verspottet und verachtet, danken wir unterthänig und lachen mit."

Nachdem er in den Kritischen Wäldern Homer in das rechte Licht gestellt, wie vor ihm keiner, eröffnete er in den gemeinschaftlich mit Goethe herausgegebenen Blättern für deutsche Art und Kunst (1773) seinen Zeitgenossen den Blick in die Welt Shakspeares und Ossians und wies so die nach Naturunmittelbarkeit und genialer Originalität Dürstenden an die rechte Quelle. Dann grub er in seinen Stimmen der Völker in Liedern (1778) die Schatzkammer der Volkspoesie aller europäischen Nationen auf, indem er die dichterischen Naturlaute derselben mit unnachahmlich feinem Gefühl und Takt wiedergab, und leistete dadurch der echten Dichtung gegenüber der gelehrten und erkünstelten einen unermeßlichen Dienst. Durch seine Blumenlese aus morgenländischen Dichtungen erweiterte er den poetischen Horizont und durch seine treffliche Schrift Vom Geiste der hebräischen Poesie (1782) orientierte er seine Landsleute in den Regionen biblisch-orientalischer Phantasie, auch hier stets auf die naturwahren, primitiven Elemente der Kultur und Litteratur verweisend und dieselben der deutschen zuführend. Von Zeit zu Zeit immer wieder mit neuer Liebe zu Griechenland zurückkehrend, stellte er seinen Volksliedern seine Griechische Anthologie zur Seite und beschloß endlich, nachdem er aus Indien die Sakuntala (1791) eingeführt, diese Seite seiner schriftstellerischen Thätigkeit würdig durch seine Germanisierung der spanischen Romanzen vom Cid (1801), dieses Kleinods der Romantik.[160])

Wenn man ein großes Geschrei darüber aufschlagen zu müssen glaubte, daß Herder seinen Cid nicht aus der spanischen Urquelle, sondern aus einer abgeleiteten französischen geschöpft habe, so beweist dies wieder einmal recht deutlich, wie unfähig die kritische und philologische Kleinmeisterei ist, bedeutende Entwickelungsmomente im Kultur- und Litteraturleben zu verstehen und zu würdigen. Allerdings ist es wahr, daß Herder, falls er die spanischen Originalromanzen seinem Cidgedicht zu Grunde gelegt hätte, sicherlich seinen Cid viel weniger deutsch gedacht, weniger deutsch-hausväterlich-gemütlich dargestellt haben würde; allein nicht weniger wahr ist und bleibt, daß Herder dennoch mittels seines Cids den Deutschen zuerst einen vollen Blick in die Welt spanischer Dichtung aufgethan und damit den Nationalschatz ästhetischer Bildung wesentlich bereichert hat.

Wenn Herder durch diese Leistungen auf dem dichterischen Gebiete seine Zeitgenossen reformistisch anregte und stimmte, so that er es ebenso kräftig auf dem theologischen und historischen. Sein Buch Die älteste Urkunde des Menschengeschlechtes (1774) gab zuerst der Bibel ihre richtige Stellung im Kreise der menschlichen Geistesprodukte, indem die Berechtigung und der Wert der biblischen Schriften basiert wurde auf ihre Eigenschaft als Ausfluß der orientalisch hebräisch-nationalen Weltanschauung, ein Vorschritt, dessen Wirkungen sich bald fühlbar machten trotz des Geschreis der orthodoxen Zeloten. Auf der Höhe seines Wollens und Könnens erscheint Herder in seiner berühmten geschichtephilosophischen Schrift Ideen zur Geschichte der Menschheit (4 Tle. 1784 fg.), welche aus dem Grundgedanken von seinem ganzen Wesen und Wirken hervorwuchs, daß das Göttliche in unserem Geschlechte die Bildung zur Humanität und daß die Menschheit einer unendlichen Vervollkommnung fähig sei. Dieses von einem brennenden Eifer für das Heil der Menschen diktierte Werk sichert, ungeachtet mancher historischer Mängel, seinem Verfasser für immer den

Ruhm, ein Priester und Apostel der Humanität zu sein. Es rechtfertigt Herders edles Selbstbewußtsein, daß, wie er sagt, der Mensch, welcher die Sache des Menschengeschlechtes als seine eigene betrachte, an der Götter Geschäft, am Verhängnisse teilhabe, und nicht minder Jean Pauls begeisterten Ausruf: „War Herder kein Dichter, so war er doch ein Gedicht, ein indisch-griechisches Epos, von irgend einem reinsten Gotte gedichtet!“

Lessing vermittelte, Herder bildete den Übergang von den bis dahin zu Tage getretenen kritischen Bestrebungen zur schaffenden Orginalität und Genialität, die sich zunächst in zwei Dichtergruppen, einer norddeutschen und einer süddeutschen, ankündigte, um dann in Goethe und Schiller ihre Erfüllung zu finden. Die letztere dieser Dichtergruppen fand sich in den Rhein- und Maingegenden, die erstere in Göttingen und dessen Nachbarschaft zusammen.

Musenalmanach
für
das Jahr 1770.
Göttingen
bey Johann Christian Dieterich.

Titelblatt des ersten deutschen Musenalmanachs. (K. B. A.)

Auf der genannten Universität bildete sich ein Kreis von jungen Männern, welche, in ihrem dichterischen Streben vom klopstockschen Teutonismus ausgehend, diesem Streben auch eine soziale Form und Geltung zu verschaffen suchten. Sie stifteten daher den Göttinger Dichterbund, auch „Hainbund“ genannt, wobei die Formen eines willkürlich geglaubten Bardentums maßgebend waren. Am 12. September 1772 wurde im Zwielicht unter einer „deutschen“ Eiche das Bundesgelübde, welches auf „Religion, Tugend, Empfindung und unschuldigen Witz“ lautete, feierlich beschworen. Zum Meister und Patron des Bundes war Klopstock erkoren und dessen Geburtstag wie ein Fest begangen, wobei dem „Sittenverderber“ Wieland ein Pereat gebracht und dessen Schriften verbrannt wurden. In festgeregelten Zusammenkünften wurden die gefertigten Gedichte vorgelesen und die gut befundenen in das „Bundesbuch“ eingetragen.

Nach außen hin bildete der zuerst von H. Christ. Boie (1744—1806) und dem Lyriker und Operndichter F. W. Gotter (1746—1797), welcher übrigens dem Bunde sonst fern stand, dann von Bürger und dem Epistolographen L. F. G. Göckingk (1748—1828), später von anderen redigierte Musenalmanach[161]) das Organ des Bundes, dessen Mitglieder in kraftgenialischer Begeisterung für Religion, Vaterland und Tugend sich ergingen, Klopstock als den Messias der Poesie anbeteten, in urteutonischem Thatendrang gegen allen „welschen Voltaireismus“, gegen die Tyrannei der Fürsten wie der „Regulbücher“ anstürmten und hauptsächlich durch eine Freundschafts-

schwärmerei zusammengehalten wurden, die sich darin gefiel, einander gegenseitig mit Bardennamen (Theuthard, Minnehold u. dgl. m.) anzureden, dabei aber unausgesetzt in thränenselig empfindsamer Rührung schwamm, deren überspannte Äußerungen oft geradezu ins Läppische und Komische fielen.

Man lese z. B. nur den Brief von Voß, in welchem er über den Abschied der Stolberge berichtet. „Einigen sah man geheime Thränen des Herzens an — des jüngsten Grafen Gesicht war fürchterlich — die schrecklichen drei Stunden, die wir noch in der Nacht beisammen waren, wer kann die beschreiben? Die Thränen blieben nach und nach aus. Jetzt schlug es drei Uhr. Nun wollten wir den Schmerz nicht länger verhalten und suchten uns wehmütiger zu machen“ (sic!), und so weiter.

Die Seele des Bundes war Voß und nebst ihm waren wirkliche Mitglieder desselben Hölty, Miller, Cramer, Hahn und die beiden Stolberge. In näherer oder entfernterer Beziehung zu dem Bund standen Leisewitz, Gerstenberg, Claudius und Bürger.

Johann Heinrich Voß (geb. am 20. Februar 1751 zu Sommersdorf in Mecklenburg, gest. im März 1826 zu Heidelberg[162]) arbeitete sich aus den Überschwenglichkeiten des Göttinger Dichterbundes zu einer der markigsten, männlichsten Gestalten unserer Litteraturgeschichte heraus. Seine Gegner haben ihn einen „niedersächsischen Bauer“ gescholten, und auch seine Freunde können diese Bezeichnung insofern gelten lassen, als in Voß das kernhafte Wesen des niedersächsischen Volksstamms sich ausprägte. Der Grundzug desselben, die klare und bewußte Verständigkeit, half ihm über die Nebelei und Phantasterei der Göttinger Bündeler bald hinweg, und wie wenige seiner Zeitgenossen ist er den Rechten der Vernunft und Freiheit sein Leben lang unerschütterlich zugethan geblieben, oft mit dem derbstolzen Selbstgefühl eines aus dem Volke Hervorgegangenen, junkerliche Anmaßungen zurückweisend:

J. H. Voß. Radierung von Aldenrath.
(Sammlung T. O. Wild, Magdeburg.)

Stand und Würde.

Der adelige Rat.
Mein Vater war ein Reichsbaron
Und Ihrer war, ich meine . . .

Der bürgerliche Rat.
So niedrig, daß, mein Herr Baron,
Ich glaube, wären Sie sein Sohn,
Sie hüteten die Schweine.

Die Eigentümlichkeit seines Naturells zeigte sich erst, als er sich an den Alten geschult hatte, und auf den Früchten seiner Beschäftigung mit diesen beruht seine nationallitterarische Bedeutung. Er gab den Deutschen einen deutschen Homer (1781 ff.) und „schloß damit der Bildung seines Volkes den edlen großen Inhalt des Altertums plötzlich wie durch Zauber auf“. Der Verdeutschung des Homer ließ er die des Vergil,

Tibull, Horaz und Aristophanes folgen, und die deutsche Übersetzungskunst kann auf ihrem heutigen Standpunkt wohl manches an seiner Manier auszusetzen haben, darf ihm aber seinen Lorbeer als Übersetzungsmeister nicht anzutasten wagen. Daß ein Mann, der sich so in die Alten hineingelebt hatte wie Voß, ein abgesagter Feind aller Romantik sein mußte, versteht sich von selbst; und nicht minder, daß die christlich-germanischen Romantiker dem wackern „eutinischen Leuen“, wie die goethe-schillerschen Xenien ihn nannten, welcher mit starker Tatze rücksichtslos in ihren mittelalterlichen Kram hineinschlug, spinnefeind waren und in blindem Hasse sogar seine Verdienste um Sprache und Rhythmik (Zeitmessung der deutschen Sprache 1825) nicht gelten lassen wollten. Als Dichter geht ihm Selbständigkeit ab. Seine Lieder verfallen oft ins Triviale und haben von der Poesie meist nur Vers und Reim, während er in seinen Oden manchmal geradezu als ein Zerrbild von Klopstock erscheint. Doch hat er in einer Gattung Bleibendes geleistet, in der Idyllik, welche er zuerst aus der geßnerschen Unnatur auf den Boden des wirklichen Natur- und Dorflebens hinüberführte, das er bis in die kleinsten Züge hinein mit niederländischer Treue und einfachem, begnüglichem, sittlich-ernstem Sinne malte. Die berühmteste seiner Idyllen ist die Luise, ein ländliches Gedicht in 3 Gesängen (1795), eins der gelesensten Werke unserer Litteratur; aber das kleine Gemälde Der siebzigste Geburtstag ist das beste von allen, wohl überhaupt das Beste, was Voß gedichtet hat.

Den Gegensatz zu dem starkknochigen Voß bildete der sanfte elegische Ludwig Hölty (1748—76), dem das aufgereckte Bardentum übel zu Gesichte stand, der aber mit seiner frischquillenden Naturfreude einen anmutigen lyrischen Ton anschlug, welcher später von Tiedge, Salis und Matthisson aufgenommen und fortgeführt wurde.[163]) Viele seiner Lieder („Wer wollte sich mit Grillen plagen“ — „Rosen auf den Weg gestreut“ u. a. m.) sind in den Mund des Volkes übergegangen. Nicht nur höltyisch sanft und gefühlvoll, sondern durchaus weinerlich äußerte sich der kraftgenialische Gemütsdrang in den Gedichten und Romanen von Johann Martin Miller (1750 bis 1814), insbesondere in seiner vielberufenen und verrufenen Klostergeschichte Siegwart (1776), in deren klebrig-zähem Thränenbrei alle Ingredienzien der Empfindsamkeit, der Tugend- und Freundschaftsschwärmerei jener Zeit zusammengeflossen sind.

J. F. Hahn († 1779) und K. F. Cramer († 1807), der Biograph Klopstocks, haben nur weniges, und nichts von Belang gedichtet. Auch Christian Graf zu Stolberg (1748—1821) war ein ganz unbedeutender Mensch und Poet, dem nur für kurze Zeit der kraftgenialische Jugendenthusiasmus in das leere Hirn gestiegen, so daß er etwelchen teutonischen und andern Bombast von sich gab. Mehr und wirklich sehr viel Lärm hat sein jüngerer Bruder Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750 bis 1819) in der Welt gemacht, obgleich er jetzt samt seinen Gedichten und Dramen, Dithyramben, Oden, Balladen, Satiren, Übersetzungen, Reisebeschreibungen und historisch-asketischen Schriften gründlich verschollen und vergessen ist.[164]) Stolberg war der wütendste Bardenliederbrüller im Göttinger Bunde, und viele seiner Tyrannenmordoden grenzen ganz nahe an Verrücktheit.

In dem gegen den Sachsenbesieger Karl gerichteten „Freiheitgesang“ z. B. heißt es:

„Der Tyrannen Rosse Blut,
Der Tyrannen Knechte Blut,
Der Tyrannen Blut,
Der Tyrannen Blut,
Der Tyrannen Blut
Färbte deine blauen Wellen.“

Hatte da Goethes Mutter nicht recht, wenn sie bei einem Besuche der Stolberge in ihrem Hause spöttisch meinte, diesen Gästen könne man nur Tyrannenblut zum Tranke vorsetzen?

Einen Goethe konnte das dithyrambische Freiheitsgebaren der Stolberge indessen nicht täuschen, und er sah im Hintergrunde desselben „ihre Ahnenreihe sich in mancherlei Weise hin- und herbewegen". Das angestammte Junkertum trat dann auch bei beiden Brüdern bald genug hinter der klopstock-bardisch-revolutionären Maske deutlich hervor, am anmaßlichsten bei Friedrich Stolberg, welcher, ohne es mit seinem nicht zu bezweifelnden Talent irgendwie zu einer bedeutenden Leistung gebracht zu haben, von einem Extrem ins andere fiel. Nachdem er durch seine Bardendichtung die innere Hohlheit des klopstockschen Teutonismus und Liberalismus so deutlich wie keiner aufgezeigt, ging er mit Geräusch ins Lager der politischen Rückwärtser und religiösen Dunkelmänner über, worauf ihn Voß mit seiner Schrift: „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" moralisch und litterarisch totschlug. Auch Matthias Claudius (1740 bis 1815), genannt Asmus oder der Wandsbecker Bote, stimmte mitunter den Bardenton an, wandte sich aber doch mit mehr Vorliebe zu einfacheren Formen, wie sie seinem kindlichen Behagen an idyllischer Häuslichkeit entsprachen. Mehrere seiner herzlichen Lieder sind Gemeingut der Nation geworden („Der Mond ist aufgegangen" — „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher"). Auch ein Epigramm gelang ihm dann und wann sehr gut.

„Voltaire und Shakspeare? — Der eine
Ist, was der andere scheint.
Meister Arouet sagt: Ich weine!
Und Shakspeare weint."

Seine zahlreichen prosaischen Aufsätze über verschiedene Gegenstände der Litteratur und des Lebens sind in barockem Stil geschrieben und verraten trotz ihrem erzwungenen Humor den Standpunkt des Philisters, der vor den Stürmen der Zeit zuletzt Zuflucht im Pietismus suchte.[165]) Gottfried August Bürger (geb. am 1. Jan. 1747 zu Molmerswende bei Harzgerode, gest. 8. Juni 1794 zu Göttingen[166]), dessen unglückliche Lebensverhältnisse alle Nachtseiten eines deutschen Dichterlebens aufzeigen, war weitaus das bedeutendste Talent des göttingischen Dichterkreises. Bürger hatte in seinem ganzen Wesen die größte Wahlverwandtschaft mit Schubart, auch darin diesem gleich, daß er seinen Dichtungen die höchste Weihe der Kunst nicht zu geben vermochte. Durch sein Dichten geht ein volksmäßiger, frisch-lyrischer Grundton, mit welchem das anempfundene und angelernte teutonische Bardentum nicht stimmen wollte, weshalb wir auch bei Bürger dasselbe nicht treffen. Aber es waltete in ihm ein Freiheitsdrang, der an Wahrheit und intensiver Kraft die Freiheitsstürmerei der Hainbündler weit hinter sich ließ, und Bürgers in eine einzige Strophe gefaßter „Mannestrotz":

„So lang ein edler Biedermann
Mit einem Glied sein Brot verdienen kann,
So lange schäm' er sich, nach Gnadenbrot zu lungern!
Doch thut ihm endlich keins mehr gut,
So hab er Stolz genug und Mut,
Sich aus der Welt hinaus zu hungern"

wiegt hunderte hohlbrüstiger Bardenlieder auf. Sein wesentlichstes poetisches Verdienst, seine nachhaltigste Wirksamkeit entsprang aus der Wiederaufnahme der lange lange ver-

stummt gewesenen Balladendichtung, wobei ihn Percys Sammlung englischer Volksballaden auf die rechte Spur brachte. Er wählte seine Stoffe mit glücklichem Takt und behandelte sie mit dramatischer Lebendigkeit, malerischer Anschaulichkeit und sprachlicher Virtuosität. Lenore (1773), das Lied vom braven Mann und Die wilde Jagd sind seine Meisterstücke. Ich merke an, daß Bürger auch das bekannte Lügenbuch Münchhausens Abenteuer zu Land und zu Wasser, dessen Verfasser ursprünglich ein Deutscher (R. E. Raspe) war, aus dem Englischen übersetzt und mit neuen Aufschneidereien vermehrt hat.

Lenore.

1.

Lenore fuhr ums Morgenroth
Empor aus schweren Träumen.
„Bist untreu, Wilhelm, oder todt?
„Wie lange willst du säumen? —
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

Erste Strophe der Lenore in eigenhändiger Niederschrift Bürgers. (K. B. A.)

Die rhein- und mainländische Dichtergruppe trat nicht wie die Göttinger zu einem geschlossenen Bunde zusammen, sondern bewegte sich in den Formen einer freien Genossenschaft von Gleichstrebenden. Straßburg, wo die jungen Genies sich um den 1770—71 dort weilenden Herder sammelten, sowie Frankfurt und Gießen waren die örtlichen Mittelpunkte der rhein- und mainländischen Litteraturbewegung, ihr Organ die von Goethes nachmaligem Schwager J. G. Schlosser 1772 gegründeten „Frankfurter gelehrten Anzeigen". Die verständige Mentor-Rolle, welche unter den Göttingern Boie und Göckingk gespielt, übernahmen hier Schlosser und in einflußreichster Weise Heinrich Merck (1741—91), dessen Name in keiner deutschen Litteraturgeschichte fehlen darf, weil seine Kritik auf die ganze Periode, insbesondere aber auf die geistige Entwickelung seines Freundes Goethe höchst wohlthätig gewirkt und dessen (von Wagner 1835—38 herausgegebener) Briefwechsel große litterarhistorische Bedeutung hat.[167])

Der Verstand eines Merck war sehr am Platz inmitten dieses Sturmes und Dranges. Denn die rhein- und mainländische Dichtergeneration, zu welcher Lenz, Klinger, Wagner, Hahn, Müller und Goethe gehörten, zog sich in titanischem Wollen viel weitere Kreise für ihre Wirksamkeit als die Göttinger, was schon daraus erhellt, daß unter den rheinischen Stürmern der Faustmythus ein Lieblingsstoff war. Einen bedeutsamen Gegensatz zu den Göttingern bildeten sie auch dadurch, daß sie, während jene vorwiegend die Lyrik kultivierten, ihrerseits dem Drama sich zuwandten; denn „im Sturmschritte der Handlung, mit der Wucht des dramatischen Pathos wollte die kecke Musenjüngerschaft den Ungestüm ihrer Gefühle und Überzeugungen der Macht des Überlieferten

entgegenwerfen". Goethe, der die hervorragendsten seiner Genossen im 14. Buche von „Wahrheit und Dichtung" schildert, hat in seiner späteren ruhigen Weise die Tendenzen der kraftgenialischen Rheinländer, unter welchen „die Verehrung Shakspeares bis zur Anbetung ging", bündig und treffend charakterisiert.[168])

Goethe sagt: „Die Epoche, in der wir lebten, kann man die fordernde nennen, denn man machte an sich und andere Forderungen auf das, was noch kein Mensch geleistet hatte. Es war nämlich vorzüglichen, denkenden und fühlenden Geistern ein Licht aufgegangen, daß die unmittelbare, originelle Ansicht der Natur und ein darauf gerichtetes Handeln das Beste sei, was der Mensch sich wünschen könne .... Der Freiheits- und Naturgeist raunte jedem sehr schmeichlerisch in die Ohren, man habe ohne viele äußere Hilfsmittel Stoff und Gehalt genug in sich selbst und alles komme nur darauf an, daß man ihn gehörig entfalte."

Maximilian Klinger. Zeichnung Goethes aus dem Jahre 1775.

In ihrem ganzen Titanismus entfaltete diese Tendenzen Friedrich Maximilian Klinger (geb. am 17. oder 18. Februar 1752 zu Frankfurt a. M., gest. als russischer Generallieutenant am 25. Februar 1831 zu Petersburg[169]), eine reichbegabte Natur, zart fühlenden Gemütes, durch herbe Jugendschicksale und bittere Erfahrungen zu einem stoischen Charakter verfestigt, sogar mitten in dem russischen Despotismus, wohin das Schicksal ihn geworfen, nie seine männliche Würde gefährdend. Eines der Erstlingswerke Klingers, das Schauspiel Sturm und Drang (1774?) hat dieser ganzen litterarischen Epoche den Namen gegeben und ist so recht ein Typus der Kraftgenialität, welche in dem Stücke besonders die Figur des Wild repräsentiert, während ihm die Figur des Blasius als Repräsentant der ernüchterten Reflexion gegenübersteht.

Wild giebt die Ausdrucksweise der Naturgenies ganz unvergleichlich wieder „Heida, nun einmal in Tumult und Lärmen, daß die Sinne herumfahren wie Dachfahnen beim Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlsein entgegengebrüllt, daß mir's

wirklich anfängt, ein wenig besser zu werden. So viel hundert Meilen gereist, um dich in vergessenden Lärmen zu bringen, tolles Herz! ... Es ist mir wieder so taub vorm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O, könnte ich in dem Raum einer Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! ... Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles gewesen. Ward Handlanger, um was zu sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer verbrannt. Nirgends Ruh', nirgends Rast!" u. s. w.

In diesen beiden Charakteren trat also schon beim Beginne von Klingers poetischer Laufbahn sein zweiseitiges Wesen hervor: der titanische Trotz und Übermut, welcher alle Fesseln, auch die Rosenketten des Maßes und der Schönheit sprengt, und daneben eine still resignierte Überzeugung von dem Unwert aller Menschen und Dinge, deren Äußerungen an Blasiertheit grenzen. Klinger ist unzweifelhaft eine Vorwegnahme des Byronismus und der französischen Neuromantik, deren Grundsatz, daß das Böse und Schlechte in der Welt nur da sei, um zu triumphieren, das Gute und Edle nur, um zu leiden, ganz der seinige war. Klingers Erscheinung gemahnt einen an jenen isländischen Vulkan, aus dessen Kuppe Feuerströme fließen, während seine Seiten vom Eise starren. Alle seine Dichtungen sind vulkanische Ausbrüche, die wild-unbändig und prächtig wie mächtige Lavaströme daherschießen, aber auch gleich diesen schnell zu chaotischen, leblos grauen Massen erstarren. Er war sehr produktiv. Zuerst schrieb er eine Menge Dramen in Prosa, von welchen er jedoch nur acht Trauerspiele (Die Zwillinge, Elfride, Konradin, der Günstling, Aristodemos, Medea in Korinth, Medea auf dem Kaukasos, Damokles) und zwei Lustspiele (Die falschen Spieler, Der Schwur gegen die Ehe) in seine gesammelten Werke aufgenommen hat. Dann gab er eine Reihe von Romanen, welche ich demonstrative nennen möchte (Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt, Raphael de Aquillas, Giafar der Barmecide, Reisen vor der Sündflut, Der Faust der Morgenländer, Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit, Der Weltmann und der Dichter, Sahir). Er wollte darin das ganze moralische Dasein des Menschen umfassen und alle wichtigen Seiten desselben berühren, und so findet, mit seinen Worten zu sprechen, „der Leser in diesen Werken den rastlosen, kühnen, oft fruchtlosen Kampf des Edlen mit den von dem Götzen Wahn erzeugten Gespenstern, die Verzerrungen des Herzens und des Verstandes, die erhabenen Träume, den tierischen und verderbten, den reinen und hohen Sinn, Heldenthaten und Verbrechen, Klugheit und Wahnsinn, Gewalt und seufzende Unterwerfung, kurz die ganze menschliche Gesellschaft mit ihren Wundern, Thorheiten, Scheußlichkeiten und Vorzügen" — und, fügen wir hinzu, überall Sturm und Drang, gigantische Phantasie und energische Darstellung, aber Schönheit und künstlerische Fassung nirgends. Das ursprünglich glühend liebevolle, dann allmählich zum Stoizismus eingefrorene Wollen Klingers prägt sich auch deutlich in den Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Litteratur aus, womit er seine Autorschaft abschloß. Die Dramen von H. Leopold Wagner (1747—79), Die Kindermörderin (neugedr. in Deutsche Litteraturdenkmale d. 18. u. 19. Jahrh. Nr. 13, 1883) und Ludwig Philipp Hahn (1746—1814, nicht zu verwechseln mit dem Hainbündler Hahn — Der Aufruhr von Pisa u. a.) affektieren das klingersche kraftgenialische Pathos mehr, als

Johann Wolfgang Goethe.

Nach einer Zeichnung von Lips im Freien deutschen Hochstift in Frankfurt.

sie es erreichen, und entbehren aller psychologischen Tiefe.[170] Das Talent und die reiche Produktivität von J. M. Reinhold Lenz (1751—92) werden von Goethe gelobt, aber der junge Mann war voller „Affenstreiche“ und machte so lange allerlei tolle Versuche, die Kraftgenialität auch ins Leben einzuführen, bis er endlich dem Wahnsinn verfiel. Er hatte das Zeug dazu, als Nachahmer Shakspeares etwas rechtes zu leisten, aber unglücklicherweise nahm er sich nur die Auswüchse seines großen Vorbildes zum Muster, und so sind seine Dramen (Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten u. a.), in welchen Tragik und Komik unmotiviert durcheinanderfahren, mehr Bizarrerien als Poesien, obgleich durch ihre barocke Fratzenwelt da und dort ein zarter, inniger Zug durchschimmert, wie in seinen Gedichten. Sein Roman in Briefen Der Waldbruder, ein Pendant zu Goethes Werther, erreicht diesen nicht.[171]

Der Maler Friedrich Müller (1749—1825) nahm die dranggeniale Tendenz, „das selbständige Wesen aufrecht zu erhalten gegen Schicksal und Welt, die uns niederdrängen und durch Konventionen niederbeugen“, ebenfalls zum Motto seines Dichtens, aber er war gehaltvoller als Lenz, maßvoller als Klinger, obzwar auch er Geist und Form nicht harmonisch zu verbinden wußte. Er hat sich in vielem versucht, hat Romanzen, Idyllen, Dramen und Novellen geschrieben. Seine Erstlingswerke streiften teils an das klopstockische Bardentum (Rhin und Luitberta), teils an die Idyllik Geßners (Adams erstes Erwachen) und Theokrits (Bakchidion und Milon, Satyr Mopsus), während seine deutsch-bäuerlichen Idyllen (Die Schafschur, Das Nußkernen) an Naturwahrheit den voßischen gleich, an poetischem Gehalt diesen überlegen sind und eine spätere (Ulrich von Koßheim) den originellen Versuch macht, dem idyllischen Element das ritterlich-romantische zu gesellen. Mit seinem Drama Dr. Fausts Leben (1776) trat er völlig in den Kreis der Dränger und Stürmer und vermöge seiner von schöner Leidenschaft schwellenden Dramatisierung der Genovefasage (Die Pfalzgräfin Genovefa 1776, Golo und Genovefa 1808) war er ein Vorläufer der romantischen Schule.[172])

In dem Sturm und Drang, in der Kraftgenialität und dem Streben nach naturwahrer Originalität dieser Periode unserer Litteratur wurzelten nun auch Goethe und Schiller, deren Mission es war, mit freier Schöpferkraft und künstlerischer Gestaltung die litterarische Revolution Deutschlands aus ihrem gestaltlosen Chaos in die Sphäre klassischer Schönheit und Kunst hinaufzuführen.

Johann Wolfgang Goethe wurde am 28. August 1749 zu Frankfurt a. M. geboren.[173]) Körperlich und geistig von der Natur gleich reich begabt, war er der Sohn eines Hauses, dessen Verhältnisse ihm eine unverkümmerte Entwickelung seiner Kindheit und Jünglingsjahre sicherten. „Vom Vater“, sagt der Dichter, „hab' ich die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabulieren.“ Goethes Mutter war in der That eine seltene Frau, voll Phantasie, Lebensheiterkeit und Klugheit. Sie erkannte in dem kleinen Wolfgang frühzeitig den keimenden Genius und that liebevoll und umsichtig das ihrige, um demselben zur Entfaltung zu verhelfen. Weiter hatte er das Glück, in seinen brausenden Jünglingsjahren an dem schon erwähnten Merck einen trefflichen Freund und Führer zu besitzen, welcher die Eigentümlichkeit seines Wesens so tief erkannte, daß er seinem Talente die rechten Wege wies und ihm seine realistisch-idealistische Aufgabe als Dichter klar machte mit den bekannten Worten: „Die anderen suchen das Imaginative, das Poetische zu ver-

wirklichen und das giebt nichts als dummes Zeug; deine Aufgabe ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben."

Neben der Gelegenheit, seine Neigung, sich in dramatischen Kinderspielen zu ergehen, zu befriedigen, hatte er im väterlichen Hause frühe auch die, das Auge an Werken der bildenden Kunst zu üben und sich an die Führung des Zeichenstiftes zu gewöhnen, was, verbunden mit der alle Leibesübungen mit Lust und Eifer ergreifenden Ausbildung seines Äußeren, sicherlich dem ihm innewohnenden Trieb, die Dichtung plastisch zu gestalten, sehr zu gute kam. Auf der Schwelle vom Knaben- zum Jünglingsalter erwartete ihn die Leidenschaft, welche bei ihrem ersten Erwachen die Seele „himmelhoch jauchzen und zu Tode betrübt" macht, seine Liebe zu Gretchen, welche, wie ihre Nachfolgerinnen in des Dichters Herzen, Ännchen, Friederike, Lotte, Lili, Charlotte, in den himmlisch schönen und doch so wesenhaften Frauengestalten der Poesie Goethes ein unvergängliches Leben lebt. Als er 1765 die Universität Leipzig bezogen hatte, um Jurisprudenz zu studieren, fing er zuerst an, sich mit der Litteratur ernstlicher zu beschäftigen, da diese ja das einzige Feld, worauf seine Kräfte zu üben dem strebenden deutschen Jüngling damals gegönnt war. Er lernte die Armut und Armseligkeit der damaligen deutschen Litteratur mit Hilfe der Kritik Lessings bald kennen. Er fühlte, wo es ihr fehlte. Es rang ein dunkler Schöpfungsdrang in ihm, aber sein Genius schlummerte noch.

Unbefriedigt von den Bestrebungen der Gellert, Gleim, Ramler und sogar Klopstocks, verfiel er in ein unsicher umhertastendes Mißbehagen, in eine hypochondrische Stimmung, als deren Resultate wir seine ersten dramatischen Versuche, die in Alexandrinern und nach dem herkömmlichen französischen Zuschnitt geschriebenen Lustspiele Die Laune des Verliebten und Die Mitschuldigen, erkennen. Sie zeichnen sich durch klare Exposition und feste Charakterzeichnung aus, ohne ein eigentümliches Verdienst ansprechen zu können. Schon mehr goetheisch muten uns die Lieder und Liedchen an, welche in dem sogenannten Leipziger Liederbüchlein (1768) gedruckt sind. Hier beginnt der Quell jener Lyrik zu springen, aus welchem noch so viele Geschlechter Erquickung trinken werden, einer Lyrik, welche endlich einmal den Deutschen statt der Reflexion über die Poesie diese selbst zu kosten gab. Goethe fing auch als Lyriker die Sache ganz von neuem an. Er griff, statt die hergebrachten Weisen der konventionellen Dichtung künstlich nachzuleiern, zuerst wieder in den eigenen Busen und kleidete die Gefühle, Wonnen und Schmerzen desselben in eigene Melodien, welche in ihrer Verwandtschaft mit den schönsten Klängen unserer Volksliederpoesie unser Herz so wunderbar ergreifen. „Das deutsche Volkslied fand in Goethe seine höchste und feinste Veredlung. Es ist bekannt, daß viele unter seinen schönsten Gesängen und namentlich romanzenartige Lieder Nachklänge oder Anklänge von deutschen und fremden Volkspoesien sind. So trat durch ihn, den echten deutschen Natursänger, das alte Volkslied, geläutert und verklärt durch die Kunst, wieder in das Leben ein." (W. Müller.) Ohne sich in Schilderung und Beschreibung zu ergehen, bringen uns diese Lieder das ganze Leben der Natur mit allen seinen Wandlungen zur Anschauung; ohne zu reflektieren, erschließen sie uns die ganze Welt der seligsten Leidenschaft, alle ihre süßesten und schmerzlichsten Geheimnisse, lassen uns alles ahnen und mitempfinden, „was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht". Und wenn Goethes Lyrik auf den „Höhen der Menschheit" hinschreitet, wie groß und

frei schaut sie da umher! Auf wen hat die erhabene Schönheit der Gedanken, die hellenische Simplizität der Form von Goethes Oden und Hymnen (Mohammeds Gesang, Meine Göttin, Gesang der Geister über den Wassern, Harzreise im Winter, Wanderers Sturmlied, Das Göttliche, Grenzen der Menschheit) nicht erhebend gewirkt? Mir ist bei dem Genusse derselben immer, als sähe ich den Dichter so vor mir, wie er den Zeus gemalt, der „mit gelassener Hand aus rollenden Wolken segnende Blitze über die Erde sä't".

Im Herbst 1768 krank von Leipzig nach Frankfurt zurückgekehrt, verfiel er unter Einwirkung des frommen Fräuleins von Klettenberg, welcher Dame er in den Bekenntnissen einer schönen Seele im Wilhelm Meister später ein Denkmal setzte, in allerlei religiöse und theologische Träumereien, die durch Hamanns Schriften genährt wurden. Der Aufenthalt in Straßburg, wo er 1770 die Universität bezog, entriß ihn dieser Nebelei. Hier wirkte Herders imponierende Persönlichkeit wohlthätig auf ihn, und der Verkehr mit den Stürmern und Drängern trug viel dazu bei, seinen Genius zum Durchbruch zu bringen. Er lebte hier gleichsam in einer revolutionären Atmosphäre, er gab sich mit voller Seele den Einflüssen derselben hin, er ließ die Volkspoesie, Homer, Ossian und Shakspeare auf sich wirken; aber vor kraftgenialischer Verwilderung bewahrte ihn einerseits die eigene gute Natur, andererseits das herzinnige Verhältnis zu Friederike Brion, dem wir so herrliche Lieder verdanken. Auch fand sich gegen kraftgenialische Überschwänglichkeit in der frühe von ihm liebgewonnenen Beschäftigung mit den Naturwissenschaften ein heilsames Gegengewicht. Nach seiner Promotion zum Doktor der Rechte kehrte er heim und ging dann 1772 nach Wetzlar, um beim dortigen Reichskammergericht die praktische juristische Laufbahn anzutreten. Großartige dichterische Entwürfe hatten ihn schon zu Straßburg beschäftigt und begleiteten ihn teils die nächsten Jahre, teils das ganze Leben hindurch. Drei große Stoffe drängten sich damals an ihn heran, der Prometheusmythus, die Legende vom ewigen Juden und die Faustsage. Den ersteren hat er in seinem Prometheus, wozu später die Pandora als Ergänzung trat, mehr nur andeutend als ausführend bearbeitet.[174])

Der dritte Akt beginnt mit dem berühmten Monolog des Prometheus, in welchem die Revolutionsluft der Sturm- und Drangperiode so kühn wie nirgends sich ausspricht. Läßt doch Goethe seinen rebellischen Titanen zum Zeus sagen:

„Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herren und deine?
Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blütenträume reiften?
Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei:
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!"

Die Behandlung der Legende vom ewigen Juden ist ganz fragmentarisch geblieben.

Diese Fragmente sind vielleicht die am wenigsten bekannte Dichtung Goethes. Der Anfang ist ganz kraftgenialisch:

„Um Mitternacht wohl fang' ich an,
Spring' aus dem Bette wie ein Toller;
Nie war mein Busen seelenvoller," u. s. f.

Ebenso die Scene zwischen Gott Vater und dem Sohne:

„Der Vater saß auf seinem Thron,
Da rief er seinen lieben Sohn,
Mußt' zwei- bis dreimal schreien.
Da kam der Sohn ganz überquer
Gestolpert über Sterne daher
Und fragt: Was zu befehlen?" u. s. w.

Sehr schön ist die Schilderung des zweiten Herabsteigens Christi zur Erde:

„Als er sich nun herniederschwung
Und näher die weite Erde sah,
Ergriff ihn die Erinnerung,
Die er so lange nicht gefühlt,
Wie man da drunten ihm mitgespielt.
Er fühlt im vollen Himmelsflug
Der irdischen Atmosphäre Zug,
Fühlt, wie das reinste Glück der Welt
Schon eine Ahnung von Weh enthält.
Er denkt an jenen Augenblick,
Da er den letzten Todesblick
Vom Schmerzenshügel herabgethan,
Fing vor sich hin zu reden an:
Sei, Erde, tausendmal gegrüßt!
Gesegnet all ihr meine Brüder!
Zum erstenmal mein Herz ergießt
Sich nach dreitausend Jahren wieder,
Und wonnevolle Zähre fließt
Von meinen trüben Augen nieder.
O mein Geschlecht, wie sehn' ich mich nach dir!
Und du mit Herz- und Liebesarmen,
Flehst du aus tiefem Drang zu mir?
Ich komm', ich will mich dein erbarmen!
O Welt! voll wunderbarer Wirrung,
Voll Geist der Ordnung, träger Irrung,
Du Kettenring von Wonn' und Wehe,
Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
Im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe.
Die Dumpfheit deines Sinns, in der du schwebtest,
Daraus du dich nach meinem Tage drangst,
Die schlangenknotige Begier, in der du bebtest,
Von ihr dich zu befreien strebtest
Und dann, befreit, dich wieder neu umschlangst:
Das rief mich her aus meinem Sternensaal,
Das läßt mich nicht an Gottes Busen ruhn;
Ich komme nun zu dir zum zweitenmal,
Ich säete dann und ernten will ich nun."

Faust wurde die Hauptarbeit seines Lebens, die er erst ein Jahr vor seinem Tode abgeschlossen hat. Vorerst trat jedoch auch der Faust vor zwei anderen Stoffen in den Hintergrund, welche den Dichter zunächst ganz in Anspruch nahmen. Er hatte die Denkwürdigkeiten des Ritters Götz von Berlichingen gelesen und sich durch dieselben um so mehr dichterisch angeregt gefühlt, als die darin geschilderte Zeit mit der, in welcher er selber lebte, die mannigfaltigsten Vergleichungspunkte darbot. So schrieb er denn das Drama G ö t z v o n B e r l i c h i n g e n, welches, obgleich getränkt mit shakspeareschem Geiste, durch seine ureigene Kraft, durch seine Deutschheit das erste wesentlich originale und nationale Drama unserer Litteratur ist. Wie es das sturm- und drangvolle Aufstreben des patriotischen Freiheitsgefühls veranschaulicht, so veranschaulichen W e r t h e r s L e i d e n, zu denen Goethes Neigung für Lotte Kestner in Wetzlar die nächste Anregung gegeben hat, das Aufstreben des gemütlichen und sozialen Freiheitsdranges jener Zeit. Es ist dieser erste deutsche Orginalroman ein Fehdebrief, der gesellschaftlichen Konvenienz rebellisch ins Gesicht geschleudert.[175]) Die Wirkung dieser Werke, zu deren Veröffentlichung (Götz 1773, Werther 1774) Merck den Dichter drängte, war eine unerhörte, unermeßliche. Sie hoben Goethe mit einmal über alle Mitstrebenden weit hinweg auf den ersten Platz auf dem deutschen Parnaß. Er hatte die Stimmung der Zeit ins Herz getroffen; er hatte, was seine Zeitgenossen quälte und freute, was sie litten und strebten, mit gestaltender Schöpfermacht, mit bezaubernder Frische und Naivität des Stils zu objektiven Kunstwerken geformt. Er hatte die

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladnen
Hast du die Tränen gestillt
Je des Geängsteten
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal
Meine Herrn und deine

Wähntest du etwa
Ich sollt ~~in Wüsten~~ das Leben hassen ~~fliehen~~
In Wüsten fliehen
Weil nicht alle Knabenmorgen
Blütenträume reiften.

Hier sitz ich forme Menschen
Nach meinem Bilde
Ein Geschlecht das mir gleich sey
Zu leiden weinen
Genießen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich.

Goethes Prometheus.

Schluß der Originalhandschrift des Monologes in der leipziger Universitätsbibliothek. U. C. A.

Fesseln der Fremde abgeworfen und zugleich ihre Nichtigkeit aufgezeigt, er hatte dem deutschen Geiste das Bewußtsein seines Wertes und seiner Kraft wiedergegeben. Was hätte Goethe werden müssen, wäre es ihm vergönnt gewesen, jetzt ein großartiges Nationalleben dichterisch aufzufassen! In den beiden Dramen Clavigo (1774) und Stella (1775), die weiter keinen Vorschritt des Dichters beurkunden und die Grundgedanken des Götz und Werther variieren, brachte er die krankhaft aufgeregte, sentimentale Zeitstimmung der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts für sich zum Abschluß.

Einen Blick in den damaligen Stand des Litteraten- und Buchhändlerwesens in Deutschland läßt uns der Umstand thun, daß der Buchhändler Mylius in Berlin nur nach langem Bedenken sich entschloß, Goethes Stella mit 20 Thalern zu honorieren. Und doch waren Götz und Werther schon erschienen. Am Ende, schrieb Mylius ängstlich an Merck, werde Goethe für seinen Faust gar 100 Louisd'or fordern! Später änderten sich freilich die Verhältnisse. Laut authentischen Angaben (Börsenbl. f. d. deutsch. Buchhandel, 1885) hat Goethe an Honorar von der Cottaschen Buchhandlung bezogen von 1795 bis zu seinem Tode 401,090 Mark, seine Erben von 1832 bis 1865 zusammen 464 474 Mark, Gesamtsumme 865 564 Mark.

Neue Personen und Verhältnisse nahmen jetzt, nachdem er Wetzlar verlassen hatte und berühmt geworden, seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Es war im väterlichen Hause ein beständiges Kommen und Gehen bedeutender Gäste. Die Stolberge, Lavater, Klopstock, Basedow, Jacobi zogen ihn in die Kreise ihrer Anschauungen hinein; er prüfte alles und behielt das Gute, ohne sich in seinem selbständigen Gange aufhalten zu lassen. Die Faustdichtung ward gefördert und auf die Anregung Mercks hin, den Goethe seinen Mephistopheles nannte, nach allen Seiten hin satirisch geplänkelt.

Götz von Berlichingen
mit der
eisernen Hand.
Ein
Schauspiel.

Zwote Auflage.

Frankfurt am Mayn
bey den Eichenbergischen Erben
1774.

Titelblatt der zweiten Auflage des Götz von Berlichingen.

Nicolais alberne Parodie des Werther erfuhr eine derbe Zurückweisung. In den dramatischen Satiren: Pater Brei, Satyros, Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes, wurde die Freundschaftsempfindelei, das warmbrüderliche Schmarotzertum, die stelzenhafte französische Dramatik, die

rationalistische Seichtheit verspottet und in formaler Beziehung der deutsche Knittelreim zu poetischen Ehren gebracht. Goethe war durch Hans Sachs, welchen er in dem Gedichte Hans Sachsens poetische Sendung mit so schöner Pietät ehrte, auf den Gebrauch dieses volkstümlichen Versmaßes gekommen und hat es dann im Faust mit richtigem Takt angewandt. Auch die Verpfuschung der griechischen Götter- und Heroenwelt durch Wieland ward in der Posse Götter, Helden und Wieland herbsatirisch gerügt. Das leidenschaftliche Verhältnis zu Lili und dessen schmerzliche Lösung klingt aus manchem goetheschen Liede dieser Zeit, wie auch aus den beiden Singspielen Erwin und Elmire und Klaudine von Villabella. Die Bekanntschaft mit den jungen Prinzen von Weimar und ihrem Reisebegleiter Knebel führte, als der ältere Prinz, Karl August, die Regierung übernommen hatte, Goethes Berufung nach Weimar (1775) herbei, wo Wieland durch die Fürsorge der geistvollen Herzogin Amalia schon früher einen passenden Platz erhalten hatte und bald nachher auf Goethes Veranlassung auch Herder einen solchen fand, während Schiller später von Jena herüberzog. So vereinigte denn das kleine Weimar vier der edelsten Träger des deutschen Genius in seinen Mauern, und durch diese fördernde Teilnahme an den schönsten Bestrebungen der Nation stellte sich sein trefflicher Herzog zu den wenigen Fürsten, auf welchen unser Blick mit Befriedigung ruhen kann. Karl August trat zu Goethe in das Verhältnis der traulichsten Freundschaft, welche bis zum Tode festhielt.

In den ersten Jahren von Goethes Aufenthalt in Weimar, wohin er noch im vollen Wertherkostüm gekommen, ging es dort toll genug her, wie seine und anderer Briefe aus dieser Zeit bezeugen. „Ich treib's hier freilich toll genug; wir machen Teufels Zeug" — schrieb Goethe 1776 an Merck. Ausdrücke wie „ist mir auch sauwohl geworden" sind in seinen Briefen von damals gar nicht selten.[176]) Goethe, dessen Persönlichkeit alle Welt, „Männlein und Weiblein", bezauberte, Goethe, den der kurz vorher von ihm so bitter verspottete Wieland wie einen Halbgott ehrte und liebte, führte den kraftgenialischen Ton am Hofe ein, wobei ihn Einsiedel und andere Hofkavaliere, vor allen aber der Herzog selbst treulich unterstützten. Das Dorf Stützerbach und das Jagdschloß Ettersburg waren die Hauptschauplätze der Geniewirtschaft. Jagd, Tanz, Komödienspiel, erotische nnd andere Genialitäten, wozu auch das studentische „Schießen" gehörte, wechselten in bunter Folge. Weimar wurde das Mekka der deutschen Genies. Klinger kam, um seine großwortigen Trauerspiele vorzulesen, Lenz, um „Affenstreiche" zu machen, andere, um sich Hosen und Schuhe zu holen, wie denn des Herzogs Schatzmeister Bertuch in seinen Rechnungen eine eigene Rubrik für die Geniebekleidungskosten gehabt haben soll. An umfassendere Schöpfungen war unter diesen Zerstreuungen nicht zu denken, doch reiften inmitten derselben einige der gehaltvollsten Früchte von Goethes Lyrik. Seine dramatischen Dichtungen dieser Periode, die Schauspiele Die Geschwister und Der Triumph der Empfindsamkeit, die Singspiele Lila, Jery und Bätely, zu denen später Die Fischerin und Scherz, List und Rache kamen, sowie das von aristophanischer Laune sprudelnde Lustspiel Die Vögel, welches die deutsche Lese- und Rezensierwut geißelte, wurden hauptsächlich zur Erhöhung der Ettersburger Festfreuden geschrieben.

Größere Entwürfe, wie das Drama Elpenor und das epische Gedicht Die Geheimnisse, fanden nur eine fragmentarische Gestaltung, andere, wie der 1775 begonnene Egmont, der 1777 angefangene Wilhelm Meister, die 1779 in Prosa

gedichtete Iphigenie und der 1781 ebenfalls in Prosa geschriebene Tasso erhielten erst später ihre Vollendung und jetzige Gestalt. Inzwischen fing Goethe an, aus dem kraftgenialischen Strudel seiner ersten weimarer Periode sich emporzuarbeiten, wobei ihm die Pflichten seines 1782 übernommenen Amtes als Kammerpräsident zu Hilfe kamen. Er fühlte aber das Bedürfnis, sich wieder einmal zu fassen und bei sich selbst einzukehren, und zur Befriedigung desselben schien ihm eine Reise nach Italien, in das Land der Kunst, wohin er sich schon lange gesehnt, das Dienlichste. Er führte seine Absicht im Herbste von 1786 aus, durchreiste ganz Italien, besuchte Sicilien und weilte zweimal längere Zeit in Rom. Seine Italienische Reise giebt Zeugnis, wie Goethe zu reisen verstand. In Italien, welches seinem plastisch-künstlerischen Sinne die höchste Weihe gab, vollendete er den Egmont, ein Drama, das die dichterische Eigentümlichkeit Goethes, sich mehr dem Reinmenschlichen, Psychologischen als dem Objektiv-Historischen in der Entwickelung der Menschheit zuzuwenden, von allen seinen Werken am deutlichsten widerspiegelt.[177])

Die Abstreifung aller kraftgenialischen Schlacken, die erlangte hohe Seelenklarheit und künstlerische Ruhe bezeugen die beiden Dramen Iphigenie in Tauris, welche 1786, und Tasso, welcher 1790 in die jambische Form umgegossen wurde. Iphigenie ist ohne Frage nicht nur eine der Meisterdichtungen Goethes, sondern auch eine der edelsten Zierden der Weltlitteratur; in diesem Werk ist romantisch-vertieftes Seelenleben und klassisch-schöne Form wirklich und völlig zur Einheit des modernen Kunstideals verschmolzen. Auch im Tasso ist die Sprache voll Glanz und Schmelz; allein das Stück läßt denn doch gar zu deutlich merken, daß es von einem Hofmann für Höfe und Höflinge geschrieben wurde. Das Reinmenschliche ist darin von dem Höfischen in mitunter geradezu widerlicher Weise überwuchert. Wie ganz anders erscheint uns der Dichter in zwei anderen Nachklängen seiner italischen Reise, in den hochherrlichen Römischen Elegien (welche übrigens in den Armen nicht einer Römerin, sondern einer Sächsin, in denen der Christiane Vulpius gedichtet wurden) und in den geist- und sinnvoll scherzenden Epigrammen aus Venedig.

Auf den 1788 nach Weimar zurückgekommenen Dichter schien die im folgenden Jahre losbrechende französische Revolution einen ganz lähmenden Einfluß üben zu wollen, und da sind wir nun an einem Punkte angelangt, wo von Goethes schwacher Seite gesprochen werden muß. Es ist sein schon vorhin angedeuteter gänzlicher Mangel an historischem Sinn. Er verstand die welterschütternde Begebenheit so ganz und gar nicht, er hatte so gar kein Organ für die Erkenntnis ihrer Notwendigkeit, daß er sich gegenüber dieser Notwendigkeit in seiner Beschreibung des unglücklichen Einfalls der Preußen in Frankreich (1792, Campagne in Frankreich), welchen er im Gefolge seines herzoglichen Freundes mitmachte, sowie in andern Äußerungen ganz kläglich darstellt. Und doch hatte er selbst durch seine dramatische Behandlung der berüchtigten Halsbandgeschichte (Der Großkophta 1789) den Blick in Zustände eröffnet, die unmöglich länger dauern konnten. Wir können und wollen nichts dagegen haben, wenn Goethe gemäß der ganzen Anlage seines Wesens sich vor dem Tumult der Revolution in die Naturstudien rettete (Beiträge zur Optik 1791), wenn er sich durch novellistische Darstellungen, die sich in allerlei Rätseleien und Mystifikationen gefallen (Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter), über den Ernst der Zeit selber zu mystifizieren suchte oder wenn er sich mittels der Bearbeitung des Reineke Fuchs

in Hexametern gleichsam in der Gegenwart orientieren wollte; aber wir dürfen und müssen es offen rügen und verdammen, wenn er, wie er in seinen Dramen Der Bürgergeneral und Die Aufgeregten that, mit schalem Witz und philisterhafter Gesinnung die großen Ideen und Thaten einer Zeit, welche er nicht verstand und nicht verstehen wollte, in den Kreis des Kleinlich-Possenhaften herabzuziehen vergeblich unternahm. Sein günstiges Geschick führte ihm jedoch in dieser für seine Größe kritischen Zeit den großen Freund zu, an welchem er sich wieder zu Dichterthaten aufrichten konnte, von denen die Rede sein wird, nachdem wir Schillers Jugendleben und dichterische Jugendthaten nachgeholt haben.

Johann Christoph Friedrich Schiller wurde geboren am 10. November 1759 zu Marbach, einem Städtchen des schwäbischen Unterlandes.[178])

Das Kirchenbuch von Marbach giebt freilich den 11. November 1759 als Schillers Geburtstag an, allein Irrtümer sind in solchen Büchern gar nicht unerhört. Der Dichter selbst und alle seine Angehörigen anerkannten jederzeit und ohne Schwanken den 10. November als seinen Geburtstag.

Er hatte wie Goethe das Glück, eine begabte, sinnige und liebevolle Mutter zu besitzen; aber seine Wiege stand nicht wie die Goethes in einem Hause der Wohlhabenheit und des Wohlbehagens. Seine Kindheit und sein Jünglingsalter verstrichen unter jenem Druck äußerer Verhältnisse, welcher gemeine Naturen am Boden hält, dem Gegenstreben genialer aber gewöhnlich eine energische Richtung in die ideale Sphäre giebt, wie dies auch bei Schiller der Fall war. In dem früh begonnenen, notgedrungenen Kampf des Dichters mit dem Leben wurzelte eine andere Eigentümlichkeit seines Dichtens, das dramatische Element, der dramatische Nerv, welcher Goethes mehr lyrischem und epischem Wesen abgeht, wogegen dieser der ungestört harmonischen Entwickelung seiner Gaben die objektive Ruhe verdankte, zu welcher sich Schiller aus seiner drangvollen Subjektivität niemals vollkommen erheben konnte.

Der Duodezdespot, welcher Schubart zu Grunde gerichtet hatte, Herzog Karl von Wirtemberg, machte seine pädagogischen Experimente auch an Schiller, welcher 1773 in des Herzogs „militärische Pflanzschule" auf der Solitude aufgenommen wurde und mit dieser Anstalt, die später den Namen Karlsschule oder Karlsakademie erhielt, 1775 nach Stuttgart zog. Unter uns Schwaben sind unzählige Anekdoten über das Leben und Treiben in dieser Anstalt in Umlauf. Hier genügt es, zu sagen, daß die Karlsschule unter dem strengsten militärischen Zopfregimente stand, dessen Einzelheiten uns jetzt komisch genug vorkommen, aber schwer auf Schillers Feuerseele lasteten und ihr einen so unauslöschlichen Haß gegen alle Tyrannei und Knechtschaft einpflanzten. Er wollte zuerst Jurist werden, wählte aber dann die Medizin zum Brotstudium, das er nicht eben eifriger betrieb, als er mußte. Ein Kreis gleichgesinnter Freunde, unter denen Petersen, Scharffenstein und Hoven hervortraten, bildete sich um ihn, und im Vereine mit ihnen suchte er sich über die widerwärtig drückende Wirklichkeit durch den Genuß poetischer Schriften zu trösten. Dieser Genuß war ein verbotener und mußte auf allerlei Schleichwegen erlangt werden; denn Herzog Karl ließ in den Räumen seiner Akademie nur die französische „Klassik" zu. Klopstocks Werke, Gerstenbergs Ugolino, Lessings Dramen, Shakspeare, Goethes Götz, Bürgers und Schubarts Gedichte wirkten in dieser Zeit mächtig auf Schiller. Daneben las er eifrigst den Plutarch und nährte an dessen Helden die eigene Seelengröße und seine Richtung auf das Ideale.

Friedrich Schiller.

Stich von Müller nach dem Gemälde von A. Graff.

Seit 1777 dichtete der achtzehnjährige Jüngling an seinem Trauerspiel **Die Räuber**, in welchem zuerst „aus dem beredten Munde der Dichtung Strom so voll und schäumend brach“. Vollendet nahm er es mit aus der Karlsschule, als er dieselbe 1780 verließ, um als „Regimentsfeldscheerer“ bei einem in Stuttgart liegenden Grenadierregiment einzutreten, eine Stellung, welche keineswegs geeignet war, den früh in Schillers Geist ausgebildeten Dualismus zwischen Idee und Wirklichkeit zu versöhnen. Im Jahre 1781 erschienen die Räuber, und das Motto des Gedichts „In tyrannos!“ faßte dessen Inhalt und Tendenz in *ein* Wort. Es war ein Fehdehandschuh, dem Bestehenden in Staat und Gesellschaft keck an die Stirne geworfen. Der Gegensatz Schillers zu Goethe sprang schon in diesem wildgenialen Erstling frappant hervor. Goethe trat zu dem kraftgenialischen Sturm und Drang wie zu einem künstlerischen Objekte heran, Schiller wurzelte subjektiv in demselben; Goethe beherrschte seinen Stoff, Schiller wurde von ihm beherrscht; Goethes Götz und Werther sind Kunstwerke, Schillers Räuber ein in titanischem Grimm ausgestoßener Not- und Zornschrei; Goethe giebt dem Wirklichen eine ideale Gestalt, Schiller will das Wirkliche wegtilgen, um das Ideale an dessen Stelle zu setzen. Daher die realpoetischen Gestalten bei Goethe, daher die ideal-phantastischen bei Schiller. In der Lyrik sehen wir Goethes Lieder, dem Volksliede gleich, aus der Unmittelbarkeit des Lebens emporblühen, während Schillers lyrische Gedichte aus der revolutionären Arbeit des Gedankens erwachsen, weshalb sie von Anfang an (**Anthologie** auf das Jahr 1782) bis zuletzt mit didaktischen Elementen stark versetzt sind.

Die

Räuber.

Ein Schauspiel.

Frankfurt und Leipzig.

1781.

Titelblatt der ersten Ausgabe der Räuber.
Im Selbstverlage Schillers erschienen und mit der falschen Titelangabe Frankfurt und Leipzig versehen. K. B. A.

Die Verhältnisse des Dichters hatten sich indessen so gestaltet, daß er daran denken mußte, sein Heimatland zu fliehen. Den Herzog hatte der in den Räubern wehende Geist mit Zorn erfüllt; er hielt das Gedicht für geschmacklos und verbrecherisch zugleich und war ganz der Mann dazu, dem Verfasser eine zehnjährige Erziehung auf dem Asperg angedeihen zu lassen, wie dem armen Schubart. Das Schicksal des letzteren stieg um so drohender vor Schiller auf, als er durch eine zweimalige ohne Urlaub unternommene Reise nach Mannheim, wo die Räuber auf der Bühne außerordentliche Sensation machten, die Ansichten des Fürsten über militärische Zucht verletzt hatte. So floh er denn am 17. September 1782 nachts aus Stuttgart und Wirtemberg und irrte unstät in den Rhein- und Maingegenden umher, bis sich ihm endlich zu Bauerbach, einem Gute der Frau von Wolzogen bei Meiningen, deren Söhne Schiller von der Karlsschule her befreundet waren, eine gastfreundliche Herberge aufthat. Auf seiner Wanderschaft hatte er den Fiesko, der 1783 erschien, vollendet, eine weitere Ausführung des Themas der Räuber auf historischer Basis, welche inzwischen nur den äußerlichen Apparat lieferte, da sämtliche Charaktere des Stückes schillersche Phantasiegestalten sind. Trotzdem war der Fiesko ein Vorschritt, weil der Sturm und Drang sich in demselben positiv als Republikanismus aussprach. Freilich hatte Schiller Veranlassung, zu klagen, das Publikum verstehe den Fiesko nicht, da republikanische Freiheit hier zu Lande (in der Pfalz) ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name sei. Zu Bauerbach wurde Kabale und Liebe (gedruckt 1784) vollendet, ein bürgerliches Trauerspiel, wie es der Dichter nennt. Hier steht Schiller entschieden mehr auf dem Boden der Wirklichkeit als in seinen Erstlingsstücken; denn Kabale und Liebe ist eine wirkungsvolle Widerspiegelung der wirtembergischen Hof- und Maitressenwirtschaft, deren Verderbnis und verderbliche Wirkungen auf das Land er daheim in nächster Nähe zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte.

Er war als Theaterdichter von Bauerbach nach Mannheim gegangen, gab aber diese unerquickliche Stellung 1785 auf und folgte der Einladung seiner neugewonnenen Freunde Körner und Huber, die ihn nach Sachsen riefen. In Leipzig, Dresden und dem Dorfe Gohlis verlebte er im Umgange mit gebildeten Menschen, die seinen Genius ehrten und liebten, glückliche Tage, deren einem das Lied an die Freude den Ursprung verdankt. Unter den wohlthätigen Einflüssen freundschaftlicher Fürsorge schüttelte er allmählich die peinigenden Eindrücke der Armut und Sorge ab, die milderen Saiten seines Gemütes begannen anzuklingen und schweigten die kraftgenialische Wildheit; alle verhaltene Liebesglut des schönsten Herzens, welches je „in Deutschland geliebt und gelitten", brach hervor in der Tragödie Don Karlos, die schon in Bauerbach begonnen, jetzt vollendet und 1787 gedruckt wurde. Schon die metrische Form dieses Dramas kündigte gegenüber den in Prosa hingeworfenen drei früheren den Fortschritt des Dichters zu Maß und Schönheit an. Es feiert den innerlichen Triumph des Humanitätsprinzips über die äußerliche Konvenienz. Der Mittelpunkt des Stückes, der Malteser Posa, ist ein Typus der schillerschen Dichtung überhaupt, es ist Schiller selbst, der in dieser Rolle gegenüber der Despotie für die Freiheit und das Weltbürgertum spricht. Mit dem Don Karlos und der herrlichen Elegie Die Götter Griechenlands (1788) schloß Schiller seine erste Dichterperiode ab, um sich mit dem ihm eigenen Ernste auf die zweite vorzubereiten.

Wie Goethe bei einem ähnlichen Läuterungsprozeß durch seine künstlerische Natur

auf das Studium der bildenden Künste hingetrieben worden war, so Schiller durch seine ethische auf das Studium der Philosophie und Geschichte. Die Kunst der schönen Prosa hatte er schon früher geübt in seiner Erzählung Der Verbrecher aus verlorener Ehre (1786), welche durch feine psychologische Entwickelung anzieht, und in dem Roman Der Geisterseher (von 1786 an), welcher Jesuitismus und religiöse Phantasterei so haarscharf zeichnet und in dem Vorschreiten des Dichters von der religiös-moralischen Weltanschauung zur philosophisch-ästhetischen ein bedeutsames Stadium ausmachte. Die Kunst der historischen Prosa bewährte Schiller in seiner Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande (1788), deren Erscheinen seine Berufung als außerordentlicher Professor der Geschichte nach Jena zur Folge hatte (1789), und in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges (1789), Werken, an denen die Kritik allerdings den Mangel umfassender Quellenstudien zu rügen hat, die aber durch ihre reine und hohe Gesinnung, durch ihre Begeisterung weckende Auffassung und Darstellung des Kampfes der Freiheit und des Rechtes gegen Despotismus und Willkür von höchst bedeutender Wirkung waren. Nachdem dem Dichter endlich der spärliche Gehalt von 200 Thalern jährlich war zugesichert worden, führte er seine Braut Charlotte von Lengefeld heim (1790), und nicht lange darauf erwarben sich zwei Männer von Herz, der Herzog Christian Friedrich von Holstein-Augustenburg und der dänische Minister Graf Ernst von Schimmelmann, das Verdienst, durch Aussetzung eines Jahresgehalts von 1000 Thalern auf drei Jahre den unter anstrengenden Arbeiten erliegenden Dichter von Nahrungssorgen zu befreien. Er wandte sich nun neben seinen historischen Studien und Arbeiten (Die Sendung des Moses, Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter, u. a.) mit Vorliebe den philosophischen zu, verarbeitete die kantische Philosophie in sich und gab als Resultat dieses Denkprozesses eine Reihe von philosophischen und ästhetischen Schriften (Philosophische Briefe, Briefe über Don Karlos, Über die tragische Kunst, Über das Erhabene, Über Anmut und Würde), in welchen er mittels ihrer Form die Gesetze des Schönen, welche er gab, schon im Geben erfüllte. In der Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung (1795) steht Schiller auf dem Höhepunkt seiner ästhetischen Betrachtungen und reicht über Kant hinaus. Es gehört diese Schrift, welche zuerst die Begriffe „klassisch" und „romantisch", „antik und modern" klar entwickelte und die Weltanschauung des Altertums mit ihrer Spiegelung in der antiken Dichtung, wie die Empfindungsweise der modernen Gesellschaft und ihren Ausdruck in der Poesie erörtert, zu den Perlen unserer kunstphilosophischen Litteratur.

Die Hauptthat Schillers als Dichterphilosoph sind jedoch seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795), worin der großartige Versuch gemacht ist, an der Stelle des Moralprinzips die Schönheit als höchstes Gesetz des menschlichen Daseins zu proklamieren, und worin gezeigt wird, daß die Kunst das einzige Mittel sei, den Menschen zum Bürger des Vernunftstaates zu erziehen. Die Schrift entwickelte demnach eine Gedankenreihe, welche der Verfasser etliche Jahre zuvor schon in dichterischer Form auf die Bahn gebracht hatte, in seiner wunderbar schönen Rhapsodie Die Künstler, welche als eine der sinn- und weihevollsten Dichtungen, die jemals geschaffen worden, als eine schillersche Meisterschöpfung gepriesen werden muß, als ganz einzig in ihrer Art. Unter solchen Studien und Arbeiten erwachte auch die Produktionslust wieder und wurde bald durch den regen Wetteifer mit Goethe gesteigert

„Der gegenseitige Einfluß dieser beiden großen Männer auf einander war der mächtigste und würdigste. Jeder fühlte sich dadurch angeregt, gestärkt und ermutigt auf seiner eigenen Bahn, jeder sah klarer und richtiger ein, wie auf verschiedenen Wegen dasselbe Ziel sie vereinte. Keiner zog den andern in seinen Pfad herüber oder brachte ihn nur ins Schwanken im Verfolgen des eigenen. Wie durch ihre unsterblichen Werke, haben sie durch ihre Freundschaft, in der sich das geistige Zusammenstreben unlösbar mit den Gesinnungen des Charakters und den Gefühlen des Herzens verwebte, ein bis dahin nie gesehenes Vorbild aufgestellt und auch dadurch den deutschen Namen verherrlicht." (W. v. Humboldt.)

Die Herausgabe der Zeitschrift Die Horen, welche Schiller, nachdem er 1793 eine Erholungsreise in die schwäbische Heimat gemacht, im Jahre 1794 begann, hatte das Band der Freundschaft zwischen den beiden großen Zeitgenossen geknüpft, einer Freundschaft, deren Bedeutung für unsere Litteratur der goethe-schillersche Briefwechsel klar darlegt und von der Goethe bekannte, sie sei „für ihn ein neuer Frühling gewesen, in welchem alles froh neben einander keimte und aus aufgeschossenen Samen und Zweigen hervorging". Als Dritter in dem edlen Bunde darf der Bruder des berühmten Naturforschers Alexander von Humboldt, der patriotische Staatsmann, der große Sprachforscher und Ästhetiker Wilhelm v. Humboldt (1767—1835) genannt werden, der damals in Jena lebte und dessen feinsinnige Kritik für Goethe und mehr noch für Schiller die heilsamsten Folgen gehabt hat. In der Ankündigung der Horen zeichnete Schiller seine jetzt in sich geklärte und befestigte Stellung zu der Zeit und den Zeitgenossen, indem er ein reinmenschliches, kosmopolitisches Kredo ablegte. „Je mehr," sagte er, „das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politische geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen." Dieses fand eine weitere Ausführung in einem Briefe Schillers an Jacobi, wo er sagte: „Wir wollen dem Leibe nach Bürger unserer Zeit sein und bleiben, weil es nicht anders sein kann; sonst aber und dem Geiste nach ist es das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen wie des Dichters, zu keinem Volke und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein."

Die wieder erwachte Schöpferkraft äußerte sich bei Schiller lyrisch-didaktisch, bei Goethe episch. Einige der gefühltesten und gedankenvollsten von Schillers Dichtungen der genannten Gattung fallen, mit Ausnahme der schon 1789 entstandenen Künstler, in diese Zeit (Die Ideale, Der Spaziergang, Die Macht des Gesanges, Würde der Frauen u. a. m.). Goethe nahm, von Schiller aufgemuntert, seinen 1777 begonnenen Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre wieder auf und brachte 1795 dieses Werk zum Abschluß, welches für die deutsche Litteratur zum erstenmal und auf klassische Weise die Aufgabe des Romans, das Epos der modernen Zeit zu sein, gelöst hat. Es galt aber nicht nur, an dem Tempel der Schönheit zu bauen, sondern auch, die Hände der Übelwollenden, Unberufenen oder Ungeschickten davon abzuhalten. In dieser polemischen Absicht verbanden sich die beiden Dichter zu gemeinschaftlicher Epigrammendichtung, deren Früchte unter dem Titel Xenien in dem schillerschen Musenalmanach für 1797 veröffentlicht wurden. Diese Sinngedichte waren wirklich „Füchse mit brennenden Schwänzen, in die Felder der Philister gesandt", und steckten dieselben in Brand.

Oder auch kann man sie ein Gewitter nennen, welches die litterarische Atmosphäre von schädlichen Dünsten reinigte[179]. Dieser negativen dichterischen Thätigkeit stellten die beiden Freunde, wie um die Erbitterung der Gegner in Beschämung zu wandeln, die positive, die freie Kunstschöpfung zur Seite und wetteiferten zunächst (1796—98) in der Balladen- und Romanzendichtung. Adoptieren wir Götzingers Begriffsbestimmung dieser Dichtungsgattungen, wonach die Ballade einen historischen oder sagenhaften Stoff zu ruhiger epischer Betrachtung formiert, die Romanze hingegen in den historischen oder sagenhaften Stoff einen idealen Gehalt legt und mit Beeinträchtigung der epischen Ruhe durch das lyrische und dramatische Element den Leser von der Begebenheit hinweg zu der innern Welt hinwendet: so haben wir in Goethe (Erlkönig, Der König von Thule, Der Gott und die Bajadere, Der Sänger, Die Braut von Korinth, Der Fischer u. a. m.) den Balladenmeister, in Schiller (Der Ring des Polykrates, Die Bürgschaft, Die Kraniche des Ibykus, Der Taucher, Der Kampf mit dem Drachen, Der Gang nach dem Eisenhammer u. a. m.) den Meister der Romanze zu bewundern.

Schillerhaus in Weimar.

Auch der schon berührte Unterschied zwischen Goethes Unmittelbarkeit und Schillers Reflexion macht sich hier wieder geltend. In einigen Romanzen des letztern, z. B. im Drachenkampf, tritt sie sogar geradezu in der Form einer moralischen Nutzanwendung hervor. Goethe führte in der nächsten Zeit den epischen Ton fort und schuf Hermann und Dorothea (1797), ein Werk, welches die individuelle Dichternatur seines Schöpfers so schön aufzeigt und von Platen mit Recht „der Stolz Deutschlands und die Perle der Kunst" genannt ward. Aus den engen Schranken deutschen Familienlebens herauswachsend, erhebt sich dieses kleinbürgerliche Idyll vor dem Hintergrund welthistorischer Ereignisse von unermeßlicher Bedeutung zum weltbürgerlichen Epos, beseelt von der innigsten deutschen Herzenswärme, so ruhig, klar und naiv, so echtepisch von Handlung zu Handlung fortschreitend, daß außer der homerischen keine Epik der antiken oder modernen Welt auch nur entfernt mit ihm sich messen kann. Ginge alles unter, was uns Schönes aus dem Altertum gerettet worden, die Gestalt von Goethes Dorothea würde uns hellenische Schönheit und Kunst veranschaulichen können[180].

Schiller seinerseits wandte sich mit voller Seele wieder der dramatischen Dichtung zu, deren Stil sein berühmtes Lied von der Glocke (1799) zu einem so unvergleichlichen Gemälde des menschlichen Daseins macht. Seine historischen Studien

hatten ihm die Gestalt Wallensteins in den Wurf gebracht und er dichtete von 1792 bis 1799 die gleichnamige Trilogie (Wallensteins Lager, Die Piccolomini, Wallensteins Tod), welche die künstlerische Hauptthat seines Lebens ist und die Goethe so groß nannte, daß zum zweitenmal etwas ähnliches nicht vorhanden sei. Die weimarer Bühne unter Goethes Leitung war die rechte Anstalt, um dieses und andere Dramen Schillers, welche nun in rascher Folge erschienen, dem Publikum vorzuführen. In den Jahren 1800—1802 wurden die romantischen Tragödien Maria Stuart und Die Jungfrau von Orleans geschaffen, 1803 erschien Die Braut von Messina, in welcher Schiller den nicht ganz gelungenen Versuch machte, den antiken Chor dem modernen Drama anzueignen. Wilhelm Tell (1804), dieser ewige Liebling der deutschen Jugend, bildete den Schlußstein von Schillers poetischer Bahn. Er sollte endigen, wie er begonnen, als Dichter und Apostel der Freiheit und Menschenrechte, aber mit hochbedeutsamer Wendung von der Weltbürgerei zum Nationalgefühl und zur Vaterlandsliebe, und wie man auch vom ästhetischen Standpunkt aus über den losen Zusammenhang der einzelnen Teile dieses teuren Werkes oder vom ethischen aus über den Charakter der Hauptfigur desselben urteilen mag, soviel steht fest, daß der Grütlischwur die großartigste dramatische Gruppe des deutschen Dramas ausmacht und daß unzählige Herzen aus dem Tell die edelste Begeisterung für die höchsten Güter der Menschheit schöpften, schöpfen und schöpfen werden. Nach der Vollendung des Tell machte sich Schiller an den Demetrius.

Eine kostbare Reliquie sind Schillers dramatische Entwürfe, die seine Tochter, Frau Emilie von Gleichen-Rußwurm, herausgab (1867) und die über die Art und Weise belehren, wie der Dichter seine Studien machte und seine Pläne entwarf und erörterte, bevor er an die Ausführung ging. Die Titel der nicht ausgeführten Entwürfe sind: Agrippina, Themistokles, Die Gräfin von Flandern, Die Herzogin von Celle, Rosamund, Elfride.

Aber Schiller sollte den Demetrius nicht vollenden. Der Druck der Sorge von außen, das verzehrende Feuer des Gedankens von innen hatten die Gesundheit des Dichters früh untergraben. Jetzt erlag sie rasch und rettungslos. Die allgemeinste und aufrichtigste Wehklage ging durch Deutschland, als die Trauerkunde von dem am 9. Mai 1805 erfolgten Tode des geliebten Meisters erscholl.

Am härtesten traf der Schlag Goethe. Selbst kaum von einer Krankheit genesen, schrieb er an Zelter: „Ich dachte mich selbst zu verlieren und verliere nun den Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins." Als er sich einigermaßen gefaßt, sprach er öffentlich die hellenischen Worte: „Wir dürfen Schiller wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden; er hat als Mann gelebt und ist als vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig." Drei Monate nach Schillers Tod hat Goethe ihm und seiner Freundschaft zu ihm in seinem Epilog zu Schillers Glocke ein herrliches Denkmal gesetzt. Die im Grunde ganz müßige Streitfrage, ob Goethe oder Schiller der größere Dichter gewesen, ist jetzt bekanntlich entschieden. Goethe zeigte die richtigste Ansicht von dieser Streitfrage, indem er äußerte: „Die Deutschen sind doch ein wunderliches Volk; statt sich zu freuen, daß sie ein Paar solcher Kerle haben, streiten sie über uns hin und her." Daß Schiller der wirkungsreichere der beiden war, ist und sein wird, unterliegt keinem Zweifel. In Wahrheit,

Berglied

Am Abgrund leitet der schwindlichte Steg,
Er führt zwischen Leben und Sterben,
Es sperren die Riesen den einsamen Weg
Und drohen dir ewig Verderben,
Und willst du die schlafende Löwin nicht wecken,
So wandle still durch die Straße der Schrecken.

Es schwebt eine *Brücke* hoch über den Rand
Der furchtbaren Tiefe gebogen,
Sie ward nicht erbauet von Menschenhand,
Es hätte sich keiner verwogen!
Der Strom braust unter ihr spat und früh,
Speit ewig hinauf und zertrümmert sie nie.

Schillers Berglied.

Eigenhändige Niederschrift der ersten zwei Strophen. G. S. A.

seit Homer hat kein Dichter auf die menschliche Gesellschaft eine so unermeßliche Wirkung geübt wie Schiller. Der 10. November 1859 hat dies herrlich bezeugt. Nie, so lange die Welt steht, ist die Säkularfeier der Geburt eines Menschen im Vaterlande wie in der Fremde so allgemein, so dankbar und großartig begangen worden, wie Schillers hundertjähriger Geburtstag begangen wurde. Aber die Deutschen sind eben „ein wunderliches Volk“. Sie können die alte dumme Streitfrage über Goethe und Schiller nicht ruhen lassen, und der Berliner Neunmalweisheit, dem superlativischen Schulmeisterdünkel, bleibt es vorbehalten, dieselbe immer wieder anzuregen und etwa in dem Sinne zu beantworten, wie es ein Berliner Kathedermann im Jahre 1877 wieder einmal gethan. Nämlich so, als wäre nicht nur Goethe, sondern jeder beliebige Professor turmhoch über den armen Schiller erhaben. So ein Bombalobombax dekretiert dann auch wohl ohne weiteres, Goethe sei ein Norddeutscher, das will sagen, ein selbstverständlich bevorzugtes Wesen, ein Deutscher erster Klasse, Schiller dagegen nur ein Süddeutscher gewesen. Es giebt doch bald auf der weiten Erde keine Thorheit mehr, welche zu verüben deutsche Gelehrte nicht willig wären.

Nachdem Goethe in den letzten Jahren seines Zusammenwirkens mit Schiller mit verschiedenen epischen Entwürfen sich getragen (Die Jagd, Tell, Achilleis), archäologische Studien getrieben (Winkelmann und sein Jahrhundert 1805) und mit der verunglückten Trilogie Die natürliche Tochter, wovon nur die Exposition fertig geworden ist, sich beschäftigt hatte, kehrte er immer wieder zum Faust zurück, dessen erster Teil, also der eigentliche Faust, endlich 1808 im 8. Bande der neuen, 1806 begonnenen Gesamtausgabe von Goethes Werken erschien, die größte poetische Schöpfung der germanischen Welt. Sie veranschaulicht sowohl den subjektiven Revolutionsdrang des 18. Jahrhunderts als überhaupt das Los des Menschen, welcher „ausgestattet mit dem schmerzlichsüßen Gefühle der Unendlichkeit, in die Schranken der Endlichkeit gebannt ist“. Darum stellt sich denn auch Goethes Faust nicht als ein bestimmtes historisches Individuum dar, sondern er ist vielmehr ein Repräsentant der ganzen Menschheit und der germanischen Rasseeigentümlichkeiten insbesondere in einem solchen Grade, daß man das Gedicht „unbedenklich die Tragödie des deutschen Geistes“ nennen darf. Der zweite Teil wurde erst im August 1831 beschlossen.[181]

Wie sehr die Dichtung Goethe fortwährend beschäftigte, läßt sich deutlich erkennen, wenn man die ursprünglichste Gestalt, wie sie zum Teil in der wieder gefundenen Abschrift des Fräuleins Luise von Göchhausen vorliegt, mit dem Fragment von 1790 und der Ausgabe von 1808 vergleicht. „Der erste Teil zeigt in den ältesten Scenen die frischeste, freiströmende Naturpoesie; ja, es scheint fast, daß wir in diesen den ersten Wurf unverändert erhalten haben, so daß der Dichter sich scheute, später daran zu ändern, obgleich an manchen Stellen leicht nachzuhelfen war und eine bei der Hast der Produktion eingeschlichene Härte hier und da mit leichter Mühe hätte weggeschafft werden können. Aber für diese nicht ganz wegzuleugnenden Mängel entschädigt uns reichlich die geniale schöpferische Kraft, welche Darstellung und Ausdruck durchweg atmen, an denen gleichsam noch der frische, duftende Tau des Schöpfungsmorgens hängt. Im Gegensatz zum ersten Teil finden wir im zweiten höhere Kunstpoesie, welche überall die dem Inhalt entsprechende Form mit sicherem Bewußtsein geschaffen hat. — Wie man über die ästhetische Form des Gedichtes urteilen möge, jedenfalls wird der Faust stets die deutscheste Schöpfung des deutschesten aller unserer Dichter bleiben; denn in keinem andern Gedichte haben sich alle Seiten der deutschen Natur, deutsche Gemütlichkeit, deutscher Tiefsinn und deutsche Spekulation, deutsches Erfassen der idealen Schönheit, deutsche Begeisterung für wahre Menschenwürde, deutsche Ausdauer und Thatkraft, das ganze deutsche Leben in einem so reichen Bilde gespiegelt als in diesem Drama, welches selbst

darin, daß es kühn die dramatische Form gesprengt, die Form dem Reichtum und der Tiefe des Gedankens geopfert hat, sich als echt deutsches Geisteswerk erweist.“ (Düntzer.)

Wie die größte Bewunderung, so hat der Faust seinem Dichter auch den größten Haß erregt. Besonders war und ist das Werk ein Pfahl im Fleische der Pfaffheit, und diese hat daher auch zu verschiedenenmalen einen förmlichen Kreuzzug gegen den „Heiden“ Goethe gepredigt. In der That hat er sein pantheistisches Glaubensbekenntnis im Faust („Wer darf ihn nennen“ u. s. f.) auf eine herrliche Weise ausgesprochen und in den Scenen in der Hexenküche die Zeremonien des christlichen Kultus, im Hexeneinmaleins das Dogma von der Trinität ganz offenkundig verspottet. Er deutete seine Stellung zum dogmatischen Christentum und zu dessen Bekennern in seiner Äußerung gegen Eckermann an: „Ich glaubte an Gott und die Natur und an den Sieg des Edlen über das Schlechte; aber das war den frommen Seelen nicht genug, ich sollte auch glauben, daß drei eins sei und eins drei; das aber widerstrebte dem Wahrheitsgefühl meiner Seele; auch sah ich nicht ein, daß mir damit auch nur im mindesten wäre geholfen gewesen.“

Kurz nach dem ersten Teil des Faust erschienen Die Wahlverwandtschaften (1809), das unerreichte Muster moderner Novellistik, welches die plastische Kunst Goethes noch einmal in ihrer ganzen Schönheit genießen und bewundern ließ. Dann nahmen ihn naturwissenschaftliche Studien (Zur Farbenlehre 1810) und autobiographische Darstellungen in Anspruch, deren Krone Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit (1811, 20 Bücher) zugleich die der deutschen Memoirenlitteratur ist. Vor den Wirrnissen der Zeit, dem politischen und kriegerischen Getümmel, welches nach der Schlacht von Jena, unter deren verhallendem Kanonendonner sich Goethe mit Christiane Vulpius hatte trauen lassen, das Glück und die Existenz seines herzoglichen Freundes zu verschlingen drohte, was Goethe aufs tiefste erschütterte, zog er sich immer mehr auf und in sich selbst zurück. In den Jahren 1814—15 entstanden großenteils die Lieder und Betrachtungen des Westöstlichen Divans, der 1819 erschien, Herders Hinweisung auf den Orient für die deutsche Litteratur erst recht fruchtbar machte und die Idee der Weltlitteratur nährte. Die späteren Werke seines Alters tragen freilich den deutlichen Stempel desselben. Es begann für Goethe die Zeit, wo ihm alles „wunderbar“, „wunderlichst“, „unbegreiflichst“, „inkommensurabel“ vorkam. Die anschauliche Plastik seines Stils wich mehr und mehr der allegorischen Verschwommenheit, die Frische der Empfindung und des Gedankens dem Behagen an symbolischer Rätselei. Er fing leider an, in seine Werke allerlei Unerquickliches „hineinzugeheimnissen“, wie der zweite Teil des Faust und Wilhelm Meisters Wanderjahre (1821) zeigen, in welchen letztern übrigens die sozialistischen Anklänge sehr beachtenswert sind. Zuweilen brach noch ein innig warmer Jugendton durch die gnomisch-didaktische Erstarrung, wie in der leidenschaftlichen Elegie aus Marienbad oder in der Novelle Vom Kind und dem Löwen. Im März 1832 erkrankte Goethe und am 22. desselben Monats starb der nahezu Dreiundachtzigjährige. „Mehr Licht!“ war das letzte Wort, welches seinen geweihten Lippen entfloh.

Als eine Ergänzung trat zu Goethe und Schiller ihr Zeitgenosse Jean Paul. Auch der Humor, für welchen Goethe nur in seiner Jugend, Schiller aber nur etwa in Wallensteins Lager ein Organ gehabt, sollte in dieser Zeit in Deutschland einen großen Verkündiger finden. Johann Paul Friedrich Richter, gewöhnlich nur

Jean Paul genannt, wurde am 21. März 1763 zu Wunsiedel, einem Städtchen des Fichtelgebirges, geboren und starb am 14. November 1825 zu Bayreuth.[152] Seine Jugend und Bildungszeit war eine sehr gedrückte, eine wahre „Passionszeit“ und „Hungerperiode“, aber das reine Gold seines liebeglühenden Gemütes litt nie das Ansetzen des Rostes der Verbitterung. Er kämpfte nie wie Schiller mit dem Schicksal, er trug duldend das „Alpdrücken“ desselben. Seine Kindheit, obwohl von Armut und Sorge umlagert, war für ihn stets ein verlorenes Paradies, auf welches er, wie auf die Idyllik seiner Heimat, immer mit jenem herzinnigen Heimweh zurückblickte, welches alle seine Schriften durchzieht. Noch in alten Tagen wogte ihm das Herzblut, wenn er „das Kuhglockenspiel der hohen fernen Kindheitsalpen“ wieder vernahm. Seine Bildung, die er äußerlich auf der Universität Leipzig beendigte, war zu früh ihm selbst überlassen, um eine geregelte sein zu können. Daher seine „uferlose“ Lese- und Excerpiersucht, daher sein unermeßliches, aber zerbröckeltes und konfuses Wissen, welches auf die Form seiner Werke so nachteilig gewirkt hat und dessen Unordnung auch in seinen nach der wissenschaftlichen Seite hin liegenden Schriften (**Vorschule der Ästhetik**, **Levana oder Erziehlehre**, **Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele**), die allerdings voll genialer Blicke und Winke sind, keine rechte Klarheit und Methode aufkommen ließ. Jean Paul definiert in der Ästhetik den Humor als das „umgekehrte Erhabene, welches nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee vernichtet“.

Jean Paul Friedrich Richter.
Ausschnitt aus dem Gemälde von Fr. Mayer.
(Aus Seidlitz, histor. Porträtwerk.

Rousseaus Einfluß entfremdete ihn der Theologie, der früh erwachte Hang und Drang zur Schriftstellerei, welchen der Mangel an Brot noch mehr stachelte, brachte ihn von den Fachwissenschaften überhaupt ab. Neunzehn Jahre alt, schrieb er seine **Grönländischen Prozesse** (1783), in welchen der Titanismus jener Zeit derb satirisch sich äußerte. Noch neun Jahre lang arbeitete er dann nach seinem eigenen Ausdruck in der „Essigfabrik der Satire“ und gab als Frucht dieser Arbeit 1788 die

Auswahl aus des Teufels Papieren, in welchen jedoch das satirische Element schon milder auftrat. Die unsichtbare Loge (1793), eine Art pädagogischen Romans, vermittelte den Übergang des Dichters zum Humor und bezeichnete einen wichtigen Zeitabschnitt in seinem Leben, indem hier zum erstenmal der eigentliche Jean Paul sich ankündigte und der Erfolg des Buches im Buchhandel auch der äußerlichen Existenz des Verfassers eine günstigere Wendung versprach. In enger Hüttenstube neben dem surrenden Spinnrad seiner Mutter sitzend, ging Jean Paul jetzt mit frischer Schöpferlust an Werke des freien Humors, welcher „durch Thränen lächelt und, obgleich auf dem niedrigen Sokkus wandelnd, doch oft die tragische Maske führt, wenigstens in der Hand."

Sein Hesperus (1795) gewann ihm unzählige Herzen; die Frauenwelt wandte ihm eine enthusiastische Verehrung zu, welche er durch neue, rasch auf einander folgende Dichtungen stets wach erhielt, und selbst ein so ernster Geist wie Herder sagte von dem großen Humoristen, „es wohnten in demselben die heiligen drei Könige zusamt und der Stern ginge immer über seinem Haupte." Goethe und Schiller dagegen verhielten sich kälter gegen ihn, weil sie sich mit seiner Formlosigkeit nicht zu befreunden vermochten. Und doch war Jean Paul eine der schillerschen vielfach verwandte Natur; denn wenn auch Schiller von der Sentimentalität Jean Pauls weit entfernt gewesen ist, so harmonierte dieser um so mehr mit Schiller in allem, was mit der Liebe zur Freiheit zusammenhing. Wie mächtig und kühn der weiche Humorist werden konnte, wo es galt, für jene zu streiten, beweisen sein Freiheitsbüchlein (1808) und seine Dämmerungen für Deutschland (1809), welche er unter dem Drucke der französischen Zwingherrschaft erscheinen ließ. Alle Keime der humoristischen Eigentümlichkeit Jean Pauls finden sich schon in der schönen Episode der unsichtbaren Loge: Das Leben des vergnügten Schulmeisterlein Wuz. Das Bestreben, der Heiterkeit stets die Wehmut, der Lust am Leben stets den geheimen Schmerz desselben zur Folie zu geben, die Lust am idyllischen Stillleben und die Versenkung in dessen Einzelheiten, das himmlische Mitleid mit den Armen, Unterdrückten und Hilfsbedürftigen, die grenzenlose Liebesfülle, welche ihre lächelnden Thränen und ihr thränendes Lächeln über die ganze Menschheit ausströmt, die unersättliche elegische Naturschwelgerei — das alles war schon in dem genannten Idyll angedeutet und fand dann in den beiden Romanen, welche dem Hesperus folgten, im Quintus Fixlein (1795) und in den Blumen-, Frucht- und Dornenstücken oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs (1796), wie im Jubelsenior (1797), seine weitere Entwickelung.

Die Biographischen Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin und das Kampanerthal sind als Studien zu seinem Haupt- und Universalroman Der Titan (1800—1803) zu betrachten, an dem er seit 1796 arbeitete und in welchem er, wie diese Dichtung auch in die äußere Glanzperiode seines Lebens fällt, alle Strahlen und alle Kraft der Innerlichkeit desselben sammeln, die Summe seiner Bildungsgeschichte ziehen wollte. Man kann dieses Werk in seinem Wollen dem Faust vergleichen; denn es sollte „die innere Entwickelungsgeschichte eines durch Anlagen, Erziehung und Verhältnisse harmonisch vollendeten Wesens von dessen frühester Kindheit bis zum Eintritt in einen den höchsten Kräften der Menschheit entsprechenden Wirkungskreis" darstellen und stellt sie wirklich dar, aber leider in der unkünstlerischen Manier Jean Pauls. In den Flegeljahren wird der Gegensatz zwischen idealischem Jugend-

streben und der Prosa der Wirklichkeit sehr anziehend humoristisch zur Anschauung gebracht. Im Feldprediger Schmelzle, in Katzenbergers Badreise und im Leben Fibels kehrte der Dichter aus der hochidealischen Sphäre des Titan wieder zur Welt des Idylls zurück. Der Komet (1820—22) kann für einen deutschen Don Quijote gelten. Der Held dieses Romans, welcher ein komischer zu heißen durchaus verdient, ist nämlich ein Apotheker, der seine fixe Idee, er sei ein Fürst, im Leben geltend zu machen sucht.

„In den Ländern werden nur die Städte gezählt, in den Städten nur die Türme, Tempel und Paläste, in den Häusern ihre Herren, im Volke die Kameradschaften, in diesen ihre Anführer. Vor allen Jahreszeiten wird der Frühling geliebkost, der Wanderer staunt breite Wege und Ströme und Alpen an, und was die Menge bewundert, preisen die gefälligen Dichter. Jean Paul war kein Schmeichler der Menge, kein Diener der Gewohnheit. Durch enge, verwachsene Pfade suchte er das verschmähte Dörfchen auf. Er zählte im Volke die Menschen, in den Städten die Dächer und unter jedem Dach jedes Herz. Alle Jahreszeiten blühten ihm, sie brachten ihm alle Früchte. Auch der ärmste Dichter, und schlotterte ihm nur eine Saite noch auf seiner kümmerlichen Leier, hat die Feiertage der ersten Liebe besungen. Jean Paul wartet diese heilige Flamme, bis sie mit dem Tode erlischt. Bei jeder goldenen Hochzeit ist er der trauende Priester, der die alten Herzen noch einmal aneinander legt und die zitternden Hände zum letztenmale paart, bevor der Tod sie trennt. Durch Nebel und Stürme und über gefrorene Bäche bringt er in das eingeschneite Häuschen eines Dorfschulmeisters, die Christnachtfreuden seiner Kinder zu teilen. Er führt die Müden und Hungrigen in die Stadt seiner Liebe. Die Liebe war ihm eine heilige Flamme, und das Recht der Altar, auf dem sie brannte, und nur reine Opfer brachte er ihr." (Börne.)

Allen Werken Jean Pauls mangelt jedoch innerlich die rechte Gesundheit; denn alle seine Gestalten sind von der Krankheit am Irdischen, sozusagen von einer geistigen Schwindsucht befallen. Seine aus Regenbogenfarben gewobene dichterische Welt hängt in der Luft. Der Mangel an Realismus beeinträchtigt die Form in einem Grade, daß auch der Inhalt darunter leidet. Jean Pauls Poesie ist durchweg lyrisch verschwommene Farbenpoesie, und alle ihre Mondscheinlandschaften, Blütenstaubwolken, Blumenthränen und Nachtigallenklagen können den Mangel an plastischer Gestaltung nicht ersetzen. Aber willst du dich „auf den Flügeln der Phantasie zu den roten Abendwolken deiner hinabgesunkenen Jugend erheben", Jean Paul wird dich führen; weinst du einsam in deiner Kammer, Jean Paul schleicht sich zu dir und sagt: „Ich komme, mit dir zu weinen!", hat dich die Welt verwundet und verbittert und die Glut der Begeisterung in dir erstickt, so sucht und findet Jean Paul „in der Asche eines ausgebrannten Herzens den letzten, halbtoten Funken und facht ihn wieder zur hellen Liebesflamme an".

Mitten in die großartigen Tendenzen und Bestrebungen der Heroen unserer klassischen Litteraturperiode mischten sich die unreinen Töne der Nachahmer, und neben den Meisterwerken Goethes, Schillers und Jean Pauls wußte sich das Unzulängliche, Fade und Schlechte breitzumachen, vom Publikum oft mit weit größerer Teilnahme aufgenommen, als das Gute und Vollkommene. Goethes Götz rief eine Unzahl mittelmäßiger Ritterschauspiele, wie Babo, Törring und andere sie dichteten[illegible]), und elender Ritterromane, wie Spies, Cramer und Schlenkert solche sudelten, hervor. Auch die Sagen der Vorzeit von Veit Weber (L. Wächter) gehören in dieses Fach. Jeanpaulisierende Romane schrieb Ernst Wagner (geb. 1764), und einen

beachtenswerten, didaktisch-politischen F. W. v. Meyern (1760—1829, Dya-Na-Sore). Auf Schillers Räuber pfropften Vulpius (Rinaldo Rinaldini) und andere ihre spektakelvolle Räuberromantik, und hinter Goethes Werther her kam die Flut der unsäglich mattherzigen Romane H. J. Lafontaines (1759—1831), durch welche die guten Deutschen ihre Thränendrüsen so gerne in Thätigkeit setzen ließen. Auch die Rührstücke von F. L. Schröder (1744—1816) und von A. W. Iffland (1759—1814) erfüllten diesen Zweck vortrefflich und waren daher sehr willkommen. Indessen muß man, um namentlich dem durch und durch braven Iffland gerecht zu werden, zugestehen, daß die ifflandschen Familiendramen, insbesondere Die Jäger, von nationaler Bedeutung waren und sind, weil der deutschen Familienhaftigkeit entsprechenden Ausdruck leihend. Man hätte meinen sollen, bei dem Aufschwunge, welchen die deutsche Schauspielkunst in dieser Zeit durch große Mimen wie Iffland, Schröder, Beil, Beck, Eckhof und Fleck nahm, müßte etwa Schiller die Bühne beherrscht haben. Dem war aber nicht so. Der Beherrscher der Bühne war August von Kotzebue (1761—1819), fraglos ein Mann von großer Begabung, vielleicht das größte theatralische Talent, welches Deutschland hervorgebracht hat, namentlich wie eigens zum Lustspieldichter geschaffen, äußerst fruchtbar und gewandt. Aber Kotzebue hat mit seinem Leben und Schreiben so recht deutlich bewiesen, das Talent bedürfe, um Bedeutendes und Bleibendes zu leisten, der Unterlage des Charakters. Es ist ungerecht, Kotzebue kurzweg — wie Platen gethan — für einen Schmierakel auszugeben:

„Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, verzeiht mir diese Trope,
Und übertraf an Fruchtbarkeit selbst Calderon und Lope."

Allein es konnte auch nicht gelingen und wird nie gelingen, den Verfasser des Dr. Bahrdt mit der eisernen Stirn, des Rehbock, der Beiden Klingsberge u. s. w. oder den russischen Soldschreiber der bösen Zeit von 1815—19 zu „retten", d. h. als Menschen und Schriftsteller zu rechtfertigen.[184]) Ähnlich wie Kotzebue hat auch der beliebte Schwankdichter A. F. E. Langbein (1757—1835) dem Zug zur Gemeinheit allzuhäufig nachgegeben.

In der elegischen Lyrik spannen Ch. A. Tiedge (1752—1841), der sich besonders durch sein Lehrgedicht Urania bei den Freunden und Freundinnen einer vornehm-sentimentalen Frömmigkeit einen Namen gemacht hat, F. v. Matthisson (1761 bis 1831), dessen poetische Landschaftmalerei Schiller übermäßig gepriesen hat, und der tiefgemütliche J. G. von Salis-Seewis (1762—1834) den von Hölty begonnenen Faden fort.[185]) Zu ihnen gesellten sich mit gleichem Streben A. Mahlmann (1771 bis 1826), sowie die Dichterinnen Friederike Brun († 1835), Elisa v. d. Recke († 1833) und Luise Brachmann (1777—1822). Die Lyrik von K. L. v. Knebel (1744—1834) hielt sich in Ramlers Manier. Im Lehrgedicht versuchte sich W. Neubeck (1765—1850, Die Gesundbrunnen), in der Satire D. Falk (1770—1826, Die Helden, Elysium und Tartarus, Die Uhue) nicht ohne Glück. L. Th. Kosegarten (1758—1818) trieb sich unter allerlei Mustern völlig unselbständig umher, ahmte Herders Legenden, Voß' Idyllik (Jukunde, Die Inselfahrt) und von anderen anderes nach. Das Gleiche ist von dem Dänen Baggesen (1764 bis 1826), von dem im folgenden Hauptstück weiter die Rede sein wird, zu sagen. Er ahmte in seinen deutschen Gedichten erst Klopstock, dann Wieland (Adam und Eva),

dann Voß (Parthenais), dann Schiller und endlich die Romantiker nach; doch traf er in seinem Idyll Parthenais manchmal den rechten Ton der Naturschilderung.

Man vergleiche z. B. Baggesens Schilderung des Staubbachs mit der oben mitgeteilten Beschreibung dieses Naturschauspiels von Haller und man wird den Fortschritt wohl bemerken:

„Wie, wenn gelind anfächelt der West, vom Gipfel des Mastbaums
Vielgeschlängelt, in wechselndem Schwung das Wimpel herabschweift,
Bald in die Länge gestreckt, bald eingeschlürft im Geringel,
Fallend und wieder gehoben, ein Spiel des scherzenden Zephyrs,
Immer, wenn kaum es die Welle berührt mit der züngelnden Spitze,
Zuckt es zurück, flammt schillernd empor und flattert am Himmel:
Also schwebt in der wehenden Luft der ätherische Gießbach,
Mannigfaltig bewegt, vom Rande der ragenden Felswand
Hochabwallend, gefangen im Fall, nun hierhin und dorthin
Flatternd, ohne den Grund mit dem flutigen Schweif zu berühren.
Oben erscheint er als Strom, ein der Luft entstürzender Meerschwall,
Hoch in der Mitt' ein Gewölk und unten ein weißlicher Nebel;
Dann in der Tiefe hinab des hundertklaftrigen Jähfalls
Löst sich die Woge verdünnt zur Wolk' und verdunstet als Rauchdampf.
Nur hoch oben donnert er stets und droht in dem Hersturz
Alles mit reißender Flut zu verschwemmen; allein es verwandelt
Sanft sich in Milde die Wut und er netzt staubregnend das Hüglein,
Daß auch die zartesten Kräuter des Frühlings unter ihm aufblühn."

Unabhängiger von Voß war J. K. Grübel (1736—1809), der in seinen in der Nürnberger Mundart verfaßten Gedichten das spießbürgerliche Leben allerliebst idyllisch schilderte. Den nämlichen Dienst erwies der liebenswürdige, auch in der Ballade bedeutende J. M. Usteri (1763—1827) dem bürgerlichen und landpfarrlichen Leben seiner Heimat im züricher Dialekt (De Vikari). Der unverwelklichste Kranz mundartlicher Dichtung gebührt jedoch Johann Peter Hebel (geb. am 10. Mai 1760 zu Basel, gest. am 22. September 1826 zu Schwetzingen), der in seinen Alemannischen Gedichten (1803), wie Goethe treffend sagte, das „ganze Universum auf die anmutigste Weise verbauert hat". Kein moderner Idyllendichter kommt ihm an Naturwahrheit, Naivität, Frische und Treuherzigkeit gleich, und sein Gedicht Die Wiese ist und bleibt die Perle der deutschen Idyllik.[186])

Schillers Räuber haben die Erstlingsdramen von H. Zschokke (1771—1848) zu verantworten (Abällino u. a.). Später wandte sich Zschokke, der sich um die Schweiz bekanntlich vielfach staatsmännische und publizistische Verdienste erworben hat, zur Volksschriftstellerei (Das Goldmacherdorf u. a.) und zur Novellistik, in welcher ihm die komisch gefärbte Erzählung mitunter ganz vortrefflich, weniger dagegen der historische Roman à la Scott gelang. Jedenfalls gehörte er zu den beliebtesten unserer Erzähler. Bekanntlich war er aber auch Verfasser der Stunden der Andacht, eines Buches, worin die Grundsätze und Anschauungen des deutschen Rationalismus zu einer sehr wässerigen Suppe ausgekocht wurden; allein diese Wassersuppe hat Hunderttausenden sehr gut geschmeckt und dieselben, als ein Hungerkurmittel sozusagen, vom Orthodoxie-Delirium geheilt. Von Zschokkes Memoiren (Eine Selbstschau) ist der erste Band als ein Beitrag zur inneren Geschichte der Zeit wertvoll. An Jean Paul

lehnten sich die beiden Humoristen, der ungezwungen heitere Ulrich Hegner (1759 bis 1840, Die Molkenkur, Salys Revolutionstage) und der geistvolle, die freisinnige Richtung mit scharftretendem Witz verfechtende Graf von Bentzel-Sternau (1767—1849, Das goldene Kalb, Der steinerne Gast, Pygmäenbriefe, Der alte Adam u. a.). Eine gute humoristische Ader besaß auch Ludwig Aurbacher (1784—1847, Volksbüchlein [1827—29], darin: Geschichte vom ewigen Juden, Allerlei erbauliche und ergötzliche Historien, Abenteuer der sieben Schwaben[187]).

Zwei eigentümlichere Gestalten unserer Litteratur sodann sind Seume und Hölderlin. Johann Gottlieb Seume (1763—1810), dessen Gedichte und Reisewerke von heißer Vaterlandsliebe und glühendem Tyrannenhaß diktiert wurden, lebte und schrieb wie Georg Forster und endete in stoischer Resignation wie Klinger. Friedrich Hölderlin wurde geboren am 20. März 1770 zu Lauffen am Neckar und verfiel 1802 dem Irrsinn, welcher ihn bis zu seinem am 7. Juni 1843 erfolgten Tode nicht mehr verließ.[188])

Eine gute Kennzeichnung Hölderlins und seiner Poesie giebt Haym, Die romantische Schule, S. 289 fg. Der zweite Band der Werke enthält den Briefwechsel des Dichters und dessen Biographie von dem Herausgeber. Höchst wehmütig stimmen die am Schlusse mitgeteilten Gedichte aus der Zeit von Hölderlins Irrsinn. Es gewährt großes psychologisches Interesse, zu sehen, wie dieser edle Geist in seiner Umnachtung noch nach Gestaltung poetischer Vorstellungen rang, die ihn früher beschäftigt hatten. Eine seiner schönsten Oden „Der blinde Sänger" hebt mit den Strophen an:

„Wo bist du, Jugendliches? Das immer mich
Zur Stunde weckt des Morgens, wo bist du, Licht?
  Das Herz ist wach, doch hält und hemmt in
    Heiligem Zauber die Nacht mich immer.
Sonst lauscht ich in der Dämmerung gern, sonst harrt'
Ich gerne dein am Hügel und nie umsonst!
  Nie täuschten mich, du holdes, deine
    Boten, die Lüfte; denn immer kamst du,
Kamst allbeseligend den gewohnten Pfad
Herein in deiner Schöne. Wo bist du, Licht?
  Das Herz ist wieder wach, doch bannt und
    Hemmt die unendliche Nacht mich immer."

Dies variierte der Geisteskranke also:

„Wo bist du, Nachdenkliches? Das immer muß
Zur Seite gehn zu Zeiten; wo bist du, Licht?
  Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich
    Hemmt die erstaunende Nacht nun immer.
Sonst nämlich folgt' ich Kräutern des Walds und lauscht'
Ein weiches Wild am Hügel, und nie umsonst;
  Nie täuschten, auch nicht einmal, deine
    Vögel, denn allzubereit fast kamst du,
So Füllen oder Garten dir labend ward,
Ratschlagend, Herzens wegen; wo bist du, Licht?
  Das Herz ist wieder wach, doch herzlos
    Zieht die gewaltige Nacht mich immer."

Hölderlins Jugendgedichte verrieten überall den Einfluß seines Landsmanns Schiller; allein bald erhob er sich zu einer Selbständigkeit und Originalität, welche ihn unzweifelhaft zu den größten Lyrikern der Weltlitteratur stellt. Die großartigen Hymnen An das Schicksal und an den Genius der Kühnheit bilden das würdige Vorspiel zu seinen wunderbar ergreifenden Liedern an Diotima, wo „befreiet in Flammen fliegt in Lüfte der Geist uns auf“, und zu seinen Oden und Rhapsodien, wo bald ein „göttlicher Wahnsinn“ erhaben träumt und schwärmt (Der Rhein, Der blinde Sänger, Das Ahnenbild, Dichtermut, Unter den Alpen gesungen, An Eduard u. a. m.), bald inneren und äußeren Anregungen und Erlebnissen in wenigen Strophen der Stempel des Idealen aufgedrückt wird (Die Launischen, Der Zeitgeist, Der Tod fürs Vaterland, Die Heimat, Die Hoffnung, Die Liebe, Der Abschied u. a.), bald Naturgemälde mit vollendeter Plastik entworfen werden (Heidelberg, Der Neckar). In seiner Emilie hat Hölderlin eine poetische Erzählung geschaffen, die ganz eigentümlich in unserer Litteratur dasteht; seine Elegien (Menons Klagen um Diotima, Die Herbstfeier, Der Wanderer) atmen das innigste Gefühl; sein schilderndes Gedicht Der Archipelagus ist ein unvergleichlicher Triumphgesang auf Hellas, sein Roman Hyperion das schönste Klagelied auf den Untergang der hellenischen Welt.

Friedrich Hölderlin.
Nach dem Gemälde von Krämer.

Im Hyperion (Werke, I. Abtg. 2, S. 142 fg.) findet sich die berühmte Strafrede auf Deutschland und die Deutschen. Dagegen richtete er auch die schönen Strophen an Deutschland:

„O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Allduldend gleich der schweigenden Mutter Erd'
Und allverkannt, wenn schon aus deiner
Tiefe die Fremden ihr Bestes haben.

Sie ernten den Gedanken, den Geist von dir,
Sie pflücken gern die Traube, doch höhnen sie
Dich ungestalte Rebe, daß du
Schwankend den Boden und wild umirrest.“

Seine Tragödie Empedokles blieb leider unvollendet. Unter allen deutschen Dichtern stehen die antiken Rhythmen und Maße Hölderlin weitaus am natürlichsten zu Gesichte; denn er war eine durchaus hellenische Natur, und seine Lyrik wird durch die geniale Art und Weise, wie sie das Hellenentum gleichsam aufs neue schuf, erst in der Zukunft ihre volle und gerechte Würdigung finden.

Neueste Zeit.

Goethe, Schiller und ihre großen Geist- und Zeitgenossen hatten die ideelle Revolution Deutschlands im 18. Jahrhundert in der Litteratur zu klassischer Gestaltung geführt und abgeschlossen. Aber bei der allseitigen Bewegung und Anregung, welche diese Epoche in die Geister gebracht hatte, konnte die litterarische Thätigkeit nicht stillstehen; um so weniger, da strebsame Kräfte und Talente bei den politischen Verhältnissen unseres Landes noch immer fortwährend auf das litterarische Gebiet sich angewiesen sahen. Vor allem machte sich jetzt die Notwendigkeit neuer Elemente in der Litteratur geltend, weil die bisher vorhandenen von unsern Klassikern vollständig erschöpft worden waren und höher gehende Forderungen durch flache und platte Nachahmung, wie sie zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts eingerissen war, nicht befriedigt werden konnten. Die Wissenschaft war als Rationalismus vielfach zu einer unerquicklichen Verstandesdürre versandet und der transcendentale Idealismus Kants in der Ichheitslehre J. G. Fichtes (1762—1814), des großen Patrioten, dessen inmitten bonapartescher Bajonette gehaltene Reden an die deutsche Nation (1808) zu den besten Thaten deutscher Wissenschaft zählen, in eine Spitze ausgelaufen, deren haarscharfe Dünne sich notwendig umbiegen mußte. Es gab sich daher einesteils das Bedürfnis kund, aus dem abstrakten Idealismus herauszukommen und die Vernunft in der Wirklichkeit als das schaffende und gestaltende Prinzip zu begreifen und geltend zu machen, anderntells das Bestreben, neben dem forschenden und erkennenden Geist auch das fühlende Gemüt wieder in seine Rechte einzusetzen. Jene wissenschaftliche Aufgabe suchten F. W. Schelling (1775—1854), der Stifter des Systems der absoluten Identität, und G. F. W. Hegel 1770—1831), der Gründer des Systems des absoluten Idealismus, diese F. D. E. Schleiermacher (1780—1834), G. H. Schubert (1780—1860) und K. W. F. Solger (1768—1819) zu lösen. Schelling und Hegel, Schleiermacher und Solger haben überdies durch ihre kunstphilosophischen Schriften unmittelbar in die Entwickelung der Litteratur eingegriffen. Fichtes Idealismus, Schellings Naturphilosophie, Schleiermachers Theosophie befruchteten nacheinander die Keime der neuen litterarischen Bewegung, wie sie, zusammenhängend mit ähnlichen Bestrebungen in andern Ländern Europas, auf der Grenzscheide zweier Jahrhunderte als romantische Schule sich ankündigte.[189])

Ihre ersten litterarischen Äußerungen waren durchaus kritisch und polemisch. Die sentimentale Jämmerlichkeit der Kotzebue und Lafontaine, der philisterhaft nüchterne Rationalismus der Nicolaiten ward verhöhnt und bekämpft, Goethe Huldigung geleistet, Schiller dagegen, dessen ethisches Streben nicht in den romantischen Kram paßte, vornehm ignoriert. Nach allen Seiten hin wurde übermütig auf die alten Perücken geklopft und dadurch viel skandalhafter Puderstaub aufgewirbelt. Fragte man, was die neue Schule Positives wolle, so lautete die Antwort ungefähr folgendermaßen. Sie wollte

die Einheit von Poesie und Leben begreifen, verkünden und herstellen, sie wollte, was freilich auch Goethe und Schiller schon in ihrer Weise erstrebt und erreicht hatten, das Ideale in das Reale einbilden, sie wollte die Welt der Wirklichkeit mit dem Geiste der Poesie durchdringen, dadurch die Gesellschaft von aller philisterhaften Beschränkung und Beschränktheit befreien und in eine Sphäre der Erziehung und Bildung erheben, wo Leben und Kunst in der höheren Einheit der Religion sich begegnen und umfassen sollten. Es leuchtet hieraus ein und muß anerkannt werden, daß die Romantiker ursprünglich eine große und schöne Absicht hatten; allein um diese künstlerisch und nationallitterarisch zur That zu machen, fehlte ihnen teils Genie und Energie, teils schlugen sie zur Erreichung ihres Zweckes so verkehrte Wege ein, daß statt des Vorschrittes, den sie anfangs bezweckten, ein entschiedener Rückschritt erfolgte, infolgedessen heutzutage Reaktion und Romantik ganz gleichbedeutende Begriffe sind.

„Ein Romantiker," sagt Hettner, „ist uns nicht ein Reaktionär kurzweg, sondern ein Reaktionär aus Doktrin und Bildung; er will nicht das Alte, bloß weil dies alt und hergebracht ist und vielleicht seinem äußeren Behagen und Vorteil besser zusagt." Dieser Satz Hettners möchte doch sehr einzuschränken sein. Man wird nicht umsonst ein Heuchler wie F. Schlegel, oder ein Schuft wie der mit der Romantik vielfach verknüpfte, feige, feile, liederliche F. Gentz, seit dessen Apostasie das litterarische Renegatentum in Deutschland so sehr Mode geworden. Hettner sagt weiter: „Er will es, weil die fertigen, fest abgeschlossenen und sinnlich greifbaren Gestalten und Formen der abgestorbenen Vergangenheit ihm unendlich gemütlicher und poetischer dünken als das erst werdende Neue, das der ratlosen Phantasie nirgends greifbare und feste Anhaltspunkte zu bieten weiß."

Schärfer faßt Ruge die Begriffe der Romantik und Reaktion in ihrer Einheit, wenn er den Romantiker bezeichnet als „einen Mann, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung entgegentritt und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Ethik und der Politik verwirft und bekämpft". Ein Adept der Romantik, Eichendorff, spricht es ganz naiv aus, daß die romantische Schule eigentlich nichts gewesen sei als das „Heimweh nach der verlorenen Heimat", d. h. nach der katholischen Kirche und was an dieser hängt. Und so war es auch und wurde es vielmehr, sowie sich die romantische Doktrin bestimmter gestaltete. Sehr hübsch und treffend ist die poetische Kritik, welche Th. Altwasser (Gedichte, 1870, S. 44) geübt hat in seinem Die romantische Schule überschriebenen Sonett:

„Die Phantasie sucht ungemessne Räume
Und will der schalen Wirklichkeit entfliehen;
Die Welt ist bloßes Spielwerk, ihr geliehen,
Um zu verwandeln sie in bunte Träume.
Verherrlichung der Kunst und glühend Sehnen
Nach ihren höchsten Gaben; innig Streben,
Die Poesie zur Gottheit zu erheben:
Dies Ziel muß als das köstlichste sie wähnen.
So flüchtet sie zu mondbeglänzten Nächten,
Zu Minne, Rittertum und Klosterleben,
Zu Sängern, Burgen und Turniergefechten.
Wer sich in ihrem Zauberbann verstrickte,
Sieht ob dem Bild des Schöpfers Antlitz schweben,
Wie wenn's ironisch lächelnd niederblickte."

Um nämlich die von den Romantikern geforderte höhere Lebenseinheit zur Anschauung und Geltung zu bringen, wußten sie nichts besseres zu thun, als auf die Romantik des Mittelalters zurückzuweisen, in welcher, behaupteten sie, das Christentum Staat, Kirche, Volk, Wissenschaft, Kunst und Leben zu einer Einheit zusammenfaßte. Laut ward verkündet, „im Mittelalter hätten sich alle Interessen und Richtungen im Höhepunkt der Religion gesammelt", die aus der Religion fließende Poesie hätte „das ganze bunte, farbenreiche Leben nach allen Seiten hin begleitet und durchtönt; hierdurch hätten im Mittelalter der schroffen Trennung der Stände des Feudalstaates ungeachtet alle Lebenserscheinungen einen innigen Zusammenhang mit dem Volksleben gewonnen, und weil dieses die einzige und unerschöpfliche Quelle der Poesie sei, so müßte durch Wiederherstellung der mittelalterlich romantischen Welt in Kirche, Staat und Volksleben unfehlbar auch Poesie und Wissenschaft verjüngt werden." Sodann wurde mit der mittelalterlichen Einfältigkeit und Kindlichkeit bis zur Kinderei kokettiert, die mittelalterliche Kunst über alle maßen bewundert, die mittelalterliche Raritätenkammer neu aufgeputzt und verehrt, im Namen des Glaubens aller Vernunft der Krieg erklärt, bis dann der mystische Aberwitz in des berüchtigten Renegaten und Papalisten Joseph Görres' (1776—1848) Christlicher Mystik gipfelte, gegenüber der freien Geistesthätigkeit die asketische Versumpfung angepriesen in einem Grade, daß F. Schlegel das pflanzenhafte Vegetieren als den glücklichsten Zustand des menschlichen Daseins proklamierte, endlich mit allem Bruderschaft geschlossen, was auf Hemmung des weltgeschichtlichen Vorschritts ausging.

Es wäre indessen thöricht, leugnen zu wollen, daß die Romantik nach mancher Seite hin auch heilsam auf das deutsche Leben und die deutsche Litteratur eingewirkt habe. Sie hat der Philisterei manchen scharfen Pfeil ins Herz geschossen, sie hat zur wissenschaftlichen Aufhellung des Mittelalters ganz wesentlich beigetragen, sie hat Bestrebungen gefördert wie die treffliche Sprach-, Sagen-, Mythen- und Rechtsforschung der berühmten Brüder Jakob Grimm (1785—1863, Deutsche Grammatik 1818 ff., Deutsche Rechtsaltertümer 1828, Deutsche Mythologie 1843, Geschichte der deutschen Sprache 1849) und Wilhelm Grimm (1786—1859,

Unterschriften Jakob und Wilhelm Grimms.

Die deutsche Heldensage 1829, gemeinschaftlich mit seinem Bruder das erst jetzt durch treffliche Sprachgelehrte wie Hildebrand († 1894) u. a. der Vollendung entgegenrückende Deutsche Wörterbuch 1852 ff.).

Unbeschadet der herzlichen Verehrung, welche man den großen Verdiensten eines Jakob Grimm vom wissenschaftlichen wie vom patriotischen Standpunkt aus schuldet und zollt, darf

ein unbefangenes und unabhängiges Urteil doch nicht übersehen und verschweigen, daß die Werke dieses großen Gelehrten in formaler Hinsicht keinen günstigen Einfluß geübt haben Wie diese Werke durchweg mehr nur Materialiensammlungen — allerdings ungeheuer reiche — als planmäßig angelegte und ausgeführte Bücher sind, so haben sie mittels ihrer Autorität die alten Mängel der gelehrten Schreibweise in Deutschland, die Formlosigkeit und Zerfahrenheit, die sammelsurische Stillosigkeit aufs neue mächtig befördert. Um die üblen Folgen hiervon zu ermessen, braucht man z. B. nur die deutsche Geschichtschreibung, wie sie noch vor kurzem war, in Form und Wirkung mit der englischen und französischen zu vergleichen. Wer bei uns unter Gelehrten für gelehrt gelten wollte, mußte, so er schrieb, die Langeweile zu seiner Muse machen. Je unlesbarer, desto wissenschaftlicher! hieß die akademische Losung. Hunderte von Bänden wurden nur geschrieben — falls man das „schreiben" nennen konnte — um gedruckt, gebunden, in Bibliotheken aufgestellt zu werden und sanft zu vermodern.

Ein anderes Verdienst der romantischen Schule besteht in der Entwickelung und Bethätigung der herder-goetheschen Idee der Weltlitteratur durch sie, was freilich mit ihrem Grundmangel, dem Mangel an schöpferischer Kraft, eng zusammenhängt. Die Romantiker waren durchweg mehr receptiv als produktiv. Zu wirklich großen künstlerischen Thaten haben sie es gar nirgends gebracht. Wo sie Anläufe dazu nahmen, wie Novalis im Ofterdingen, Arnim in den Kronwächtern, Tieck im Aufruhr in den Cevennen, blieben es eben Anläufe, die nur Stückwerk zur Folge hatten. Allein vermöge ihrer außerordentlichen Empfänglichkeit waren sie ungemein geeignet, die Wechselwirkung der verschiedenen Litteraturen unter und aufeinander zu vermitteln. Sie bürgerten Shakspeare und Cervantes, Calderon und Dante bei uns ein, sie eröffneten uns die poetische Welt des Südens und des Orients, sie stehen an der Spitze einer Reihe von Übersetzungsmeistern (Gries, Streckfuß, Kannegießer, Regis, Rückert, Donner, Droysen, Mähly, Seeger, Freiligrath, Pfizer, Mohnike, Schack, Dohrn, Bodenstedt, Hoefer, Böttger, Gildemeister, Hertzberg, Strodtmann, Leinburg, Kurz, Heyse u. a.), wie keine andere Nation sie besitzt; sie haben endlich die wahrhaft wissenschaftliche und fruchtbringende Behandlung der Litteraturgeschichte angeregt und begonnen.

Wenn es aber die romantische Impotenz nicht zu wahrhaft epochemachender dichterischer Wirksamkeit bringen konnte, wie erklärt sich der große Lärm, den die romantische Schule gemacht, der bedeutende Einfluß, welchen sie, wenigstens für einige Zeit, ausgeübt hat? Einfach aus dem Zusammenhange der Romantik mit der politischen Reaktion, welche die Resultate des glorreichen Befreiungskampfes gegen den Welttyrannen Napoleon zu ihrem Hausgebrauche zu eskamotieren und die deutsche Nation um die Früchte ihrer Anstrengungen zu prellen wußte. Es gelang den Dunklern und Absolutisten vollständig, das Prinzip der Nationalität, welches durch die Freiheitskriege seine Bluttaufe erhalten hatte, zu fälschen und aus dem gefälschten die unheilvollsten Folgerungen abzuleiten. Es ging daher nicht eben wunderbar zu, daß die romantische Schule zu einer Zeit, wo ein K. L. v. Haller sein berüchtigtes theokratisch feudalistisches Buch von der „Restauration der Staatswissenschaften" schrieb, wo Scharen strohhirniger Maler nach Rom liefen, um in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückzukehren, kurz zu einer Zeit, wo religiöser und politischer Jesuitismus nach Wiedereinsetzung der Bourbons in Frankreich und unter dem Schutze der heiligen Allianz ungescheut sein verdummendes, freiheitsmörderisches Gewerbe trieb — es ging, sage ich,

nicht eben wunderbar zu, daß zu einer solchen Zeit und unter solchen Verhältnissen die romantische Schule in Deutschland große Fortschritte machte.

Aber die Herrlichkeit währte denn doch nicht gar zu lange. Die „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", konnte sich nicht lange gegen die Sonne der Vernunft behaupten, die durch alle künstlich gemachten Nebel immer wieder siegreich hindurchbricht. Der gesunde Menschenverstand, der religiöse und politische Freiheitsdrang erhoben sich in Deutschland an allen Enden und Ecken gegen den romantischen Obskurantismus, und Goethe sprach (Kunst und Altertum, 2. Heft) der „neudeutsch-religiös-patriotischen" romantischen Schule ein Verdammungsurteil, an dessen Wirkungen sie langsam verstarb. Sie verlor ihren Einfluß auf das Geistesleben der Nation im ganzen und großen, und die Entwickelung der Litteratur lenkte wieder auf die Bahn des Humanismus und der Emanzipation ein. Selbst der Romantiker Eichendorff sah sich gezwungen, zu gestehen, daß es mit der Romantik aus sei, indem er wehmütig sagte: „Noch ist kein Menschenalter vergangen, seit die moderne Romantik wie eine prächtige Rakete funkelnd zum Himmel emporstieg und nach kurzer wunderbarer Beleuchtung der nächtlichen (sic!) Gegend oben in tausend bunte Sterne spurlos zerplatzte." Durch gründliche Beseitigung der neuromantisch-ungesunden Prinzipien in unserer Litteratur haben sich, wie bekannt, die trefflichen Kritiker und Ästhetiker K. Rosenkranz (Ästhetik des Häßlichen, Die Poesie und ihre Geschichte), A. Ruge (Gesammelte Schriften), M. Carriere (Ästhetik) und F. Th. Vischer (Ästhetik) bleibende Verdienste erworben.

Die gehaltvollen und formschönen kritischen Essays Vischers (1807—87), namentlich über Shakspeare und Goethe, sind zusammengestellt in seinem Buch Kritische Gänge. Eine Zusammenfassung seiner Ansichten über den Faust brachte die Schrift Goethes Faust. Die Wirksamkeit von Vischers Ästhetik wurde leider stark beeinträchtigt durch die scholastisch-abstruse Form des inhaltlich so bedeutenden Werkes. Vischer hat sich bekanntlich mitunter auch als Poet versucht. Eine lyrische Auslassung ist ihm dann und wann ganz gut gelungen (Lyrische Gänge). Seine Parodie des zweiten Teils von Faust (Faust, dritter Teil, von Mystifizinski) war stellenweise witzig genug; aber um seinen absonderlichen Reiseroman Auch Einer, diesen Ausbund von jeanpaulisierender Unform, zu genießen und zu verdauen, dazu gehört ein unerschrockener Gaumen und ein robuster Magen.

Die Genannten, zu welchen sich als Mitstrebende oder Nachfolger G. Semper (Der Stil), Lotze (Geschichte der Ästhetik), Zeising, Eckardt, Lemcke u. a. gesellten, haben überhaupt die Philosophie der Kunst zu der am erfolgreichsten gepflegten unter den philosophischen Disziplinen gemacht und dadurch zur Weiterentwickelung der deutschen Litteratur, wie zum Verständnis und zur Geltendwerdung des Schönen im ganzen Umfange der Nation wesentlich beigetragen.

In der Kritik der Romantiker, der „Doktrin", spielte der Begriff der Ironie eine Hauptrolle. Die Romantiker behaupteten, der Dichter, der geniale Mensch überhaupt müsse notwendig Ironiker sein. Die romantische Ironie geht darauf aus, „die ganze Welt in dem Brennpunkte des freien Ich zu versammeln, um sie von hier aus wie ein Spiel der Willkür wieder vorzuführen". Die Konsequenzen dieses Wollens und Strebens liegen auf der Hand. Einesteils wird dadurch eine unnatürliche Trennung der Poesie vom Leben gesetzt, andernteils dem ironischen Belieben des Einzelnen der ungehörigste Spielraum gegeben. Indem die romantische Ironie das Größte wie das Kleinste nur dazu vorhanden glaubte, um damit ein witziges Fangballspiel zu treiben, konnte es nicht ausbleiben, daß die Romantik ein be-

quemes Lotterbett für Leute wurde, welche Welt und Menschheit en bagatelle behandelten, in den höchsten Bestrebungen des Geistes nur einen artigen Zeitvertreib sahen und Faulheit und Genüßlichkeit zu ihrem obersten Prinzip machten, dem sie mit schamloser Frechheit alles Höhere und Edlere zum Opfer brachten. Abschreckendes Beispiel: Gentz.

Die romantische Doktrin wurde vornehmlich durch die Brüder Schlegel und durch Adam Müller (1779—1829) gepflegt. Der letztere ist bereits so verschollen, daß er gar nicht mehr der Rede wert. A. W. Schlegel (1767—1845) und Friedrich Schlegel (1772—1829) stellten sich in ihrer Zeitschrift Athenäum (1798) als Vorkämpfer der Romantik hin und suchten außer dieser kritischen Thätigkeit durch Übersetzungen und litterarhistorische Arbeiten die neue Schule zu fördern. A. W. Schlegel that sich besonders als poetischer Übersetzer hervor. Er begann den Calderon und Dante zu verdeutschen, wandte durch seine Blumensträuße aus der italienischen, spanischen und portugiesischen Poesie die Aufmerksamkeit dem romantischen Süden zu, machte sich an jene meisterliche Übersetzung Shakspeares (1797 ff.), für die ihm der aufrichtigste Dank gebührt, und beschäftigte sich zuletzt mit orientalischen Sprachstudien; denn „im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen“, sagte Friedrich Schlegel.

A. W. Schlegel. Nach einem Stiche.

Dieser stellte in seinem Gespräch über Poesie den Koder der neuen Litteraturtendenz auf, lieferte Fragmente über griechische und römische Poesie und versenkte sich dann ebenfalls in orientalische Studien, deren erste Frucht die Schrift Über die Sprache und Weisheit der Inder (1808) war. Hierauf verkaufte er sich als litterarisch-diplomatischer Mietling an Metternich, hielt 1811—12 zu Wien seine Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Litteratur, die so widerwärtig nach kirchlichem Weihrauch riechen und jetzt so ziemlich antiquiert sind, und predigte dann in seinen mystisch verquickten Büchern Philosophie des Lebens und Philosophie der Geschichte in krassester Weise den rückwärtigen Kreuzzug gegen die geistige und staatliche Freiheit. Als Poeten sind beide Schlegel sehr unbedeutend. Die Gedichte von August Wilhelm, welche man gewohnheitshalber in die Anthologien aufzunehmen pflegt (Arion, Prometheus, Der Bund der Kirche mit den Künsten, Die Elegie Rom) sind innerlichst ganz kalt und leblos, und nur das

Totenopfer für Augusta Böhmer verrät, daß es mit dem Herzen gedichtet worden. Auch das in griechischen Rhythmen geschriebene Drama Jon ist frostige Rhetorik. Friedrich debütierte 1799 mit seinem Roman Lucinde, einer mit Ironie verbrämten Nachahmung Heinses, welcher aber die sinnliche Kraft ihres Vorbildes durchaus abgeht. Das seiner Zeit berüchtigte, jetzt verschollene Buch, über welches Schleiermacher in seinem Jugendfeuer lobpsallierende Briefe schrieb, wird durch das bekannte Epigramm am besten charakterisiert:

„Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß; sie schickte ihn zur Sünde.
Frech, ohne Kraft umarmt er die
Und sie genas von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde."

Friedrich Schlegels Trauerspiel Alarkos ist ein dramatisches Monstrum, ein barocker Mischmasch von Antikem und Romantischem, in eine Form gesteckt, die so widerlich bunt aussieht wie eine Narrenjacke. Der Alarkos und eine andere romantisch-dramatische Mißgeburt, der Lakrimas von Wilhelm Schütz, bringen recht grell den Mißbrauch zur Anschauung, welchen die Romantiker mit südlicher Formenspielerei trieben. Das ist ein ganz willkürliches und tolles Geklingel mit Assonanzen, Stanzen, Sestinen, Sonetten, Glossen, Madrigalen und Canzonen, daß einem hören und sehen vergeht.[190])

Man vergleiche den schlegel-tieckschen Musenalmanach für 1802. Auf diese Klingklingelei thaten sich die Romantiker ungemein viel zu gut; sie machten damit förmlich Staat und Parade. Ein Herausforderungssonett, welches A. W. Schlegel erließ und das mit der Strophe anhob:

„Ein nett honett Sonett so nett zu drechseln
Ist nicht so leicht, ihr Kinderchen, das wett' ich;
Ihr nennt's Sonett, doch klingt es nicht sonettig,
Statt Hafers füttert ihr den Gaul mit Häckseln" —

ist aber den Klingklingelern übel bekommen. Denn Voß, der Todfeind der Romantiker, leuchtete dem Herausforderer mit diesen zwei Spottsonetten ergötzlich heim:

„Mit
Prall-
Hall
Sprüht
Süd
Trall-
Lall-
Lied.
Kling-
Klang
Singt,
Sing
Sang
Klingt."

„Aus Moor-
Gewimmel
Und Schimmel
Hervor
Dringt, Chor,
Dein Bimmel-
Getümmel
Ins Ohr.
O höre
Mein kleines
Sonett.
Auf Ehre!
Klingt deines
So nett?

Der Poet par excellence unter den Romantikern war Ludwig Tieck (1773 bis 1853). In einem seiner Erstlinge, Abdallah (1795), stellte er ein morgenländisches

Nachtgemälde in Klingers Manier auf, während sein zweites Werk William Lovell die Krankheitsstoffe jener Zeit, die wertherische Sentimentalität und den faustischen Weltschmerz, zu einem weit ausgesponnenen Roman verarbeitete. Mittels seiner Volksmärchen Peter Lebrechts (1797) trat Tieck mit der Romantik in Beziehung, und die Schlegel beeiferten sich, ihn recht enge mit derselben zu verbinden. Sie erkannten, daß hier ein produktives Talent zu gewinnen wäre, und Tieck entsprach ihren Erwartungen durch rasch aufeinander folgende Arbeiten. Er gab 1799 den Künstlerroman

Ludwig Tieck. Nach dem Stiche von Eichens.

Franz Sternbalds Wanderungen, an welchem Tiecks Freund Wackenroder (1773—1798), der auch die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders schrieb, großen Anteil hatte.

Die Romantik mit ihrem süßlich katholisierenden Ton erschien in diesem Roman schon völlig und arg genug ausgebildet, und das Buch hat wesentlich dazu beigetragen, in Litteratur und Kunst jene mystisch-mittelalternde Manier aufzubringen, welche Goethe als das „Sternbaldisieren“ bezeichnete. Tieck dichtete jetzt auch eine große Anzahl von Romanzen und Balladen, in welchen oft die innigsten Töne der Poesie anklingen, aber von der affektiert altertümelnden Form so überschrieen werden, daß man keinen Genuß davon hat. Das Gedicht Die Zeichen im Walde (Ruge nennt es die 11 Romanze) ist ein Typus dieser vor lauter Haschen nach mittelalterlicher Einfältiglichkeit ganz läppisch gewordenen Epik. Die lyrische Ader Tiecks floß in einigen Liedern rein und schön, am reinsten und schönsten wohl in den Gedichten Die Heimat, Nacht, Herbstlied; aber man

darf es ihm nicht verzeihen, daß er so keck war, oft die barste Prosa, wie besonders seine Reisegedichte aus Italien, dem Publikum als Poesie aufzutischen. Die Bekanntschaft mit Cervantes, dessen Don Quijote er übersetzte, nährte Tiecks Behagen an der Ironie, womit er sich in seinem Zerbino oder die Reise zum guten Geschmack gegen die Plattheiten und Philistereien in der Litteratur wandte, um dieses Thun in den aristophanisch-polemischen Dramen Der gestiefelte Kater, Die verkehrte Welt, Das Däumchen fortzusetzen, wobei nur zu beklagen ist, daß eine Fülle von Witz und Laune an Objekte verschwendet wird, die jetzt längst alle Bedeutung verloren haben. Der Zerbino erschien in Tiecks Romantischen Dichtungen (1799), deren zweiter Teil das Trauerspiel Leben und Tod der heiligen Genofeva enthielt. Wir wollen auf den Vorwurf, dieses Drama sei eine sehr ungenierte Nachahmung des gleichnamigen vom Maler Müller, kein Gewicht legen, obwohl z. B. das weit über Gebühr gepriesene Gololied Tiecks mit dem müllerschen eine sehr bedenkliche Ähnlichkeit hat; allein der Jubel, womit die Romantiker das Stück empfingen und es neben oder gar über Goethes Faust setzten, kommt uns heutzutage fast unbegreiflich vor. Die Genofeva ist ja nur ein Mischmasch aller möglichen romantischen Motive ohne Einheit des Plans und der Ausführung. Sie soll eine Verherrlichung des mittelalterlichen Katholizismus sein, wie er sich im Kultus, in der Legende und in allen Künsten entfaltete. Weihrauchberauscht schwelgt der Dichter in südlichen Formen, manchmal entfällt ihm ein Wort der wahrsten und glühendsten Leidenschaft; wie z. B. im Monolog Golos:

„Wo bist du, Glück, in Himmelsbahnen?
Wo schwingst du in Räumen die hochroten Fahnen?
Steig nieder, wo fass' ich die Flügel,
Daß ich dich greife, dich binde,
Daß ich dich zwinge mit Zaum und Zügel
Und meinen Sklaven dich finde!
Erbarme dich, Sterngegenwart!
Klingt an einander und gönnt ihm keine Flucht,
Daß es zur Erde hernieder muß.
Immer nur den fernsten Saum des Mantels
Zeigt es hinter ungewissen Wolken,
Bis wir müssen rasend werden."

Aber seine Sucht, kindlich einfältig zu dichten, macht ihn oft geradezu kindisch und verleidet uns das Ganze.

Den Prolog des Stückes spricht das Gespenst des heiligen Bonifazius, das mit den Worten auf die Bühne tritt:

„Ich bin der wackre Bonifazius."

Das sollte kindlich und naiv sein; aber es gehörte die Geduld eines deutschen Publikums dazu, solche Albernheiten sich bieten zu lassen.

Noch umfassender als die Genofeva sammelte das Lustspiel Kaiser Oktavianus (1804) alle Elemente und Formen der Romantik in sich, wie ein dickleibiger Band nur immer dazu Raum gab, und da diese Dichtung ihren Plan klarer und geschlossener durchführte als jene, so kann sie in jeder Beziehung als die poetische Hauptthat der romantischen Schule angesehen werden. Der Phantasus (1812—16) enthält die

meisten litterarischen Dramen und die Märchen Tiecks Der blonde Eckbert, Der Runenberg, Der Pokal, Die Elfen, Der getreue Eckart, Liebeszauber, eine Sammlung, welche durch einen novellistisch-kritischen Rahmen zusammengehalten wird. Als Märchendichter ist Tieck groß. Mit Ausnahme etwa von Fouqué, hat keiner wie er das Naturleben und das Walten ihrer Kräfte in seinen innigsten Geheimnissen zu belauschen verstanden, keiner weiß wie er den Zauber der romantischen „Waldeinsamkeit" wirken zu lassen. Mit dem Märchendrama Fortunat (1815) sagte Tieck der romantischen Dichtung Valet und trat dann seit den 20er Jahren mit einer Reihe von Novellen auf, die sich aus dem mystisch-romantischen Nebel völlig zu der taghellen goetheschen Klarheit und Besonnenheit emporgerungen haben. Viele dieser Novellen sind kostbare Meisterstücke (Die Gemälde, Der Alte vom Berge, Der Hexensabbath, Dichterleben, Dichters Tod, Das Zauberschloß, Der junge Tischlermeister), viele sind aber auch durch das Sichbreitmachen berlinisch-dresdener Geistreichigkeit und vornehm-ästhetisch-salonmäßiger Geschwätzigkeit verdorben, wie sich überdies durch die meisten eine gehässig wegwerfende Verstimmung über die Tendenzen und Strebungen einer vorschreitenden Zeit hindurchzieht. Und doch hat Tieck wunderlicherweise in einem seiner bedeutenderen Werke (Vittoria Accorombona) zuletzt in seiner Art diesen Tendenzen noch gehuldigt. Daß er seine großangelegte historische Novelle Der Aufruhr in den Cevennen nicht beendigte, wurde schon oben berührt. Neben seiner dichterischen Thätigkeit wirkte Tieck stets auch litterarhistorisch, übersetzend und kritisierend (Shakspeares Vorschule, Dramaturgische Blätter u. a.) und er hat als Kunstkritiker neben manchen Grillen und Schrullen auch viele bedeutsame Ansichten ausgesprochen.[191]

Wenn Tieck so ziemlich alle Richtungen in der Romantik in sich vereinigte, zweigte sie sich dagegen in andern Mitgliedern der Schule nach verschiedenen Seiten hin aus, so daß sich eine religiös-mystische, eine ritterlich-junkerhafte, eine fatalistische, eine phantastische und eine patriotische Richtung unterscheiden lassen. Die Repräsentanten der religiös-mystischen sind insbesondere Novalis und Werner. Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis (1772—1801), war ein phantasiereicher und tiefsinniger Theosoph, der an Jakob Böhme erinnerte. Keiner der Romantiker hat es mit der Absicht, Leben und Poesie, Wissenschaft und Religion in eins zu schmelzen, so ernst genommen wie er. Sein Roman Heinrich von Ofterdingen ist, obgleich Torso geblieben, in seiner Anlage dessen Zeuge. Er stellte sich darin die Aufgabe, „mit dem Geiste der Poesie alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften und Verhältnisse durchschreitend die Welt zu erobern". Das Ganze, schrieb er an Tieck, soll eine Apotheose der Poesie sein; Heinrich wird im ersten Teil (Die Erwartung) zum Dichter reif und im zweiten (Die Erfüllung) als Dichter verklärt. Aber bei der Ausführung des Werkes trat die romantische Ohnmacht wieder unverkennbar hervor, und so, wie der Ofterdingen vorliegt, treibt er ein unerquickliches Versteckenspielen mit der „blauen Blume" der Poesie, ohne daß wir ihren Farbenglanz und Duft jemals recht zu genießen bekamen. Alles liegt bei Novalis in einer dunstigen Mondscheinbeleuchtung, und er wendet sich von dem sonnenhellen, geräuschvollen Tage abwärts zur geheimnisvollen Nacht, die er in seinen Hymnen an die Nacht so schön gefeiert hat. Der in ihm arbeitende naturphilosophische Gedanke erweitert das Christentum zum Pantheismus, welcher in seinem Romanfragment Die Lehrlinge von Sais in mystische Wolken sich hüllt, und in seinen Geistlichen Liedern geben Spinozismus und Katholizismus eine

wundersame Ehe ein, wobei poetische Ekstase die Trauung verrichtet. Die Abendmahlshymne bietet den Schlüssel zu Novalis' Poesie.[192])

Auf Zacharias Werner (1768—1823) paßt vollkommen W. A. Schlegels Distichon: „Viele Verwandlungen giebt's, so ist in dem Leben die Ordnung: erstlich die Liederlichkeit, zweitens die Bigotterie".[193]) Nachdem er Jugend und Vernunft in wüsten Orgien ausgetobt, bekehrte er sich, wurde katholisch und predigte den Leuten Moral und alleinseligmachende Dogmen. Sein Talent gehörte an sich zu den reichsten, welche Deutschland je hervorgebracht, und besonders war der dramatische Nerv desselben von bedeutender Federkraft. Er hätte ein großer Dramatiker werden können, wäre er nicht der Krankheit der Romantik verfallen. So wurde er nur der größte aller Karfunkelpoeten.

Franz Grillparzer.
Nach dem Gemälde von Penther.

Er hatte aber mitunter lichte Momente, in denen er die treffendsten Wahrheiten nur so einwarf, als hätte er über einen unerschöpflichen Schatz derselben zu verfügen. So ist meines Erachtens das Verhältnis von Wissen und Glauben, Bildung und Dogma kaum jemals so kurz und schlagend gekennzeichnet worden, wie Werner es kennzeichnete mit den zwei Versen:

„Was dir der Glaube an dein Ideal,
Das ist dem Volk sein Heiland und sein Fetisch."

Schon in seinem Erstlingsdrama Die Söhne des Thals (1800), dann im Kreuz an der Ostsee und in der Weihe der Kraft spukt die Karfunkelei bedeutend. In den folgenden Dramen (Attila, Wanda, Kunigunde, Die Weihe der Unkraft) geht es immer ausschweifender in Wunderkram und Legendentollheit, in Gespensterspektakelei, Wundereffekte, Sinnenpomp, ins Fratzenhafte und Gräßliche hinein, bis endlich in der Mutter der Makkabäer der platteste Aberwitz frömmelt. Durch sein Schauderdrama Der vierundzwanzigste Februar hat Werner, der sich in seinem Gedichte Der Rheinfall ebenso wahr als abschreckend charakterisierte, das Signal zur romantischen Schicksalstragödie gegeben, und nach seinem Vorgange erfüllten dann A. Müllner (1774—1829, Der neunundzwanzigste Februar, Die Schuld u. a.), E. von Houwald (1778—1845, Der Leuchtturm, Das Bild u. a.) die Bühne mit plumpem Fatalismus.

Franz Grillparzer (1791—1871), ein Dichter jeder Zoll, wandelte anfänglich

auf derselben Bahn (*Die Ahnfrau*), erkannte jedoch seinen Irrtum bald, und er hat sich nachher zu trefflichen dramatischen Schöpfungen (*Sappho*, *Das goldene Vließ*, eine Trilogie, *Ottokars Glück und Ende*, *Ein treuer Diener seines Herrn*, *Der Traum ein Leben*, *Weh dem, der lügt!*, *Libussa*, *Ein Bruderzwist*, *Esther*, *Des Meeres und der Liebe Wellen*) aufgerafft. Der echte Genius atmet in seinen Schöpfungen, und der weihevollen Inspiration, aus welcher sie entsprangen, entspricht die gediegene Ausführung, welche überall die Hand eines Meisters verrät. Bemerkenswert ist auch der Tau der Jugendfrische, welcher nicht allein auf den früheren, sondern ebenso sehr auf den späteren Werken Grillparzers glänzt. Keusch-Holderes ward nie gedichtet als der 3. Akt von Des Meeres und der Liebe Wellen. Überhaupt steht diese Tragödie der Liebe ganz einzig in der deutschen Litteratur da, und auch die Weltlitteratur bietet nur *ein* Seitenstück dazu: Shakspeares Julia. Als Lyriker nimmt Grillparzer ebenfalls einen Ehrenplatz ein und zwar mittels der Eigenartigkeit der Gedanken und mittels der Energie des Ausdrucks. *Der arme Spielmann* zeigt glänzend, was Grillparzer als Erzähler zu leisten vermochte. Die *Selbstbiographie* des Dichters ist zugleich ein sehr nachdenklich stimmendes Stück Kulturgeschichte. Hier wird gezeigt, wie und was das franz- und metternichige Regiment für Österreich gewesen ist. Die stupide Mißhandlung des hyperloyalen Grillparzer durch dieses Regiment macht einen der schärfsten Charakterzüge desselben aus.[194])

Ein Seitenstück zu Werner bildet der Baron Friedrich de la Motte *Fouqué* (1777—1843), in dem sich, wie bei Werner die religiöse, so die ritterlich-junkerliche Idee vollständig fixierte. Reckentum und Minniglichkeit rasseln und faseln in seinen Dramen und Romanen (*Sigurd der Schlangentöter*, *Eginhard und Emma*, *Die Fahrten Thiodolfs*, *Der Zauberring*, *Sängerliebe* u. s. f.) ganz verrückt umher, und er treibt seine Alfanzereien mit jenem gravitätischen Ernste, womit Tolle ihr Wahngebilde pflegen. Doch hatte auch dieser Don Quijote manchmal einen lichten Moment, und ein solcher ist das liebliche Märchen *Undine*, eine Perle deutscher Märchendichtung. Als Fouqués Schildknappe ist O. H. von *Löben* (1786—1825) zu betrachten.

Die phantastische Seite der Romantik, wo der tollgewordene Humor in seiner Entzweiung mit der Wirklichkeit diese ergrimmt in Trümmer schlägt, um aus dem Schutt mit dämonischem Lachen die fratzenhaftesten Gestalten und Situationen zu formen, repräsentieren mehrere hochbegabte Romantiker. Voran steht Ernst Theodor Amadeus *Hoffmann* (1776—1822), an den sich zunächst J. A. *Apel* mit seinem *Gespensterbuch* und *Weisflog* mit seinen *Phantasiestücken und Historien* lehnen. Hoffmann verfiel zuletzt den dämonischen Mächten, welche er mit schrankenloser Phantastik heraufbeschworen, in *dem* Grade, daß er sich vor den Gestalten seiner Einbildungskraft ordentlich fürchtete und seine Frau bei ihm wachen mußte, wenn er, von Wein und Musik aufgeregt, nächtlicher Weise seine tollen Geschichten auf das Papier warf. Er begann mit *Phantasiestücken in Callots Manier* (1814) und hat seine zahlreichen Märchen und Novellen, unter welchen sich vortreffliche finden (Fräulein Scudery, Meister Wacht, Küfer Martin, Das Majorat), in den *Serapionsbrüdern* gesammelt, deren Rahmen dem tieckschen Phantasus nachgebildet ist. Unter seinen größeren satirisch-humoristischen Dichtungen zeichnen sich *Meister Floh*, *Kater Murr*, *Klein Zaches* und *Prinzessin Brambilla* aus, wogegen die *Elixire*

des Teufels die ganze Krampfhaftigkeit der hoffmannschen Romantik ins grellste Licht stellen.

Klemens Brentano (1777—1842) verriet schon durch sein erstes Buch, Godwi, ein verwilderter Roman (1801), daß in ihm ein großes Talent sich zerschliß und zerfaserte. Er stellte im Leben und im Dichten die romantische Zerrissenheit in höchster Potenz dar, und das zerrissenste Produkt dieser Zerrissenheit ist sein Lustspiel Ponce de Leon, ein wahrer Maskenball von Worten und Wortspielen, wo sich alles „in süßester Verwirrung tummelt, die verrücktesten Kalembours wie Harlekine durch das ganze Stück rennen, manchmal eine ernsthafte Redensart stotternd auftritt, bucklige Witze mit kurzen Beinchen wie Policinelle springen, Liebesworte wie neckende Kolombinen mit Wehmut im Herzen umherflattern und über das ganze Getümmel hin die Trompeten einer bakchantischen Zerstörungslust erschallen." Brentanos Lieblingsform war das Märchen, weil er hier der fabelhaften Willkür seiner launischen Phantasie den freiesten Spielraum gewähren konnte. Er hat aber den Märchenzauber Tiecks oder Fouqués keineswegs erreicht und die Märchennaivität vielfach bis zum Unsinnigen und Läppischen übertrieben, was einem auch den Genuß seines berühmten Märchens Gockel, Hinkel und Gackeleia erschwert. Tadellos schön ist nur eine seiner Dichtungen, die köstliche Geschichte vom braven Kaspar und dem schönen Annerl, eine Art Dorfgeschichte, wie später keine bessere geschrieben worden. Auch die Humoreske Die mehreren Wehmüller und ungarische Nationalgesichter verdient hervorgehoben zu werden, obzwar das gewaltsam herbeigezerrte Fratzige darin das Ergötzliche mitunter ganz verdeckt. Brentano hat aber auch ganz großartige Anläufe genommen, und einer derselben, das Drama Die Gründung Prags, ist in großem Stil ausgeführt worden. Dagegen blieb ein zweiter, der Romanzenkranz vom Rosenkranz, von welchem Brentano mit bekannter romantischer Bescheidenheit sagte, derselbe sei wie vom Shakspeare gedichtet, der den Dante im Leibe gehabt, ein genialer Anlauf und halbwegs im zähen Mystikschlamm stecken. Nachdem Brentano fünf Jahre hindurch den Krankenwärter und Orakeldolmetsch der „stigmatisierten" Nonne Katharina Emmerich zu Dülmen gemacht, dann in Rom gelebt hatte und hernach in München als Freiwilliger für die ultramontane Propaganda thätig gewesen war, versimpelte er zuletzt dergestalt, daß aus seinen letzten Lebensjahren Äußerungen von ihm existieren, deren der albernste Kapuziner sich nicht zu schämen hätte.[195])

G. Görres teilt in seiner Einleitung zu den gesammelten Märchen Brentanos (zwei Bände, 1846) einen Brief des letztern vom Jahre 1840 mit, der also anhebt: „Guten Morgen! Gelobt sei Jesus Christ, gelobt sei seine heilige Mutter, welche der heilige Geist gegrüßt, die gnadenvolle, gebenedeite unter den Weibern, und die gnadenvolle, gebenedeite Frucht ihres Leibes. Ach, möge sie für mich armen Sünder bitten, jetzt und in der Stunde meines Todes," u. s. w.

Brentano gab gemeinschaftlich mit seinem Schwager Ludwig Achim von Arnim (1781—1831) die berühmte Volksliedersammlung Des Knaben Wunderhorn (1808, 2. verm. Aufl. 3 Bde. 1845) heraus, welche auf die Gestaltung der neueren Lyrik so bedeutend eingewirkt hat und überhaupt als eine der wichtigsten litterarischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts anzusehen ist.[196]) Arnim hegte einen wahren Schatz von Phantasie, tiefem Gefühl und humoristischen Anschauungen in seinem Innern, und oft hatte es den Anschein, als besäße er auch zugleich die Kraft, diesen Schatz in künst-

lerischer Form zu gestalten. Allein bald erlahmte sein Vermögen, und die schönen Anfänge seiner Werke sprangen rasch in Bizarrerie, in forciert-humoristischen Grillen, oft ins fratzenhaft Grausenvolle, zuweilen in blanken Unsinn über. Nachdem er verwilderte Dramen (Auerhahn, Halle und Jerusalem u. a. m.) gedichtet, pflegte er mit Vorliebe den Roman und die Novelle. Seine besten Dichtungen der letztern Gattung, überhaupt Zierden der deutschen Novellistik sind seine Isabella von Ägypten und Fürst Ganzgott. Sein Roman Gräfin Dolores hat einen vortrefflichen Anfang. Die Poesie der Armut eines herabgekommenen adeligen Hauses ist mit unvergleichlicher Wahrheit wiedergegeben, aber bald nimmt die Formlosigkeit dergestalt überhand, daß das Werk in fast aberwitzigem Stammeln verklingt.

Es giebt da Nonsens in Vers und Prosa die Hülle und Fülle; jemand singt z. B.:

„Bald bet' ich in der Klause
In der Waldeinsamkeit:
Herr, schenke ihrem Hause,
Ach, all die Seligkeit,
Die ich hoffend hatte mir ersonnen,
Sei mein Beten ganz für sie gewonnen.
Die Menschen sie denken
Und Gott wird sie lenken.
Der Name des Herrn sei gelobt!"

Ebenso beginnt der Roman Die Kronenwächter, welcher zur Zeit des versinkenden Mittelalters spielt und Arnims Streben, das nationale Element mit allgemein menschlichen Interessen in Beziehung zu setzen, aufzeigt, so vielversprechend, daß, wenn er im gleichen Stile fortgesetzt und vollendet worden wäre, wir in demselben den großartigsten aller historischen Romane besitzen würden. Das letzte Werk, welches von Arnim bekannt geworden, Die Päpstin Johanna, ist eine ganz chaotische Zusammenwürfelung von Epik und Dramatik, Versen und Prosa.[197] Brentanos Schwester und Arnims Gattin Bettina (1785—1859) ist mit Recht als die „Sibylle der romantischen Litteraturperiode" bezeichnet worden; denn sie steht mit ihren Schriften oder Phantasien (Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Die Günderode, Dies Buch gehört dem König, Ilius Pamphilius und die Ambrosia u. a. m.) auf der Höhe der Romantik, in der sie Vergangenheit und Gegenwart zu einem Gottesreiche der Zukunft verherrlichen möchte. Bettina war die Musik gewordene Romantik, eine dithyrambische Symphonie, mit verzückter Begeisterung über den Tiefen des menschlichen Lebens hinschwebend und lerchenhaft aufwirbelnd in die höchsten Ätherhöhen; ihre Seele war eine Leier, deren goldene Saiten vibrierten und tönten unter dem Hauche einer himmlischen Leidenschaft und alles, was sie durchfuhr, alles Glauben und Hoffen, alles Fühlen und Denken in die ewige Melodie der Liebe hüllten. Nicht selten freilich, sondern häufig ging die romantische Willkür und brentanosche Bizarrerie völlig mit Bettina durch, und dann versäuselten ihre Sibyllensprüche in haltloses Gefasel oder gar in absichtliche Lügnerei.[198] In Rahel Levin (1771—1833), einer andern genialen Frau dieser Zeit, formte sich Begeisterung und Ideenreichtum mehr zu plastisch sichern und bestimmten Gedanken. Die beiden von Rahels Gatten Varnhagen herausgegebenen Werke Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde und Galerie von Bildnissen aus Rahels Umgang und Briefwechsel bewahren uns ein Bild edler Weiblichkeit und sind ein wichtiger Beitrag zur inneren Entwickelungsgeschichte des deutschen Geisteslebens in den letzten Decennien des vorigen und den ersten des jetzigen Jahrhunderts.

Der Ehrenplatz an der Spitze der patriotischen Romantiker gebührt Heinrich von Kleist (geb. am 18. Oktober 1777 zu Frankfurt a. d. O.), welcher sich aus Gram über die französische Fremdherrschaft und über die Schmach seines Volkes 1811 das Leben nahm. Kleist war aber nicht allein der tapfere Flügelmann der patriotischen Romantik, sondern auch unter allen Romantikern der, welcher am unwidersprechlichsten ein Mann von Genius, ein Nummer-Eins-Poet heißen durfte — ein Dichter, der sich von der schlegel-tieckschen Klingklingelei nie bethören und betäuben ließ. Nicht ein einziger der übrigen Romantiker kam ihm gleich an Energie vaterländischen Grams und Zorns (Germania an ihre Kinder); keiner verstand es, aus der Geschichte der Vergangenheit heraus die warnenden, mahnenden, weckenden Stimmen zum Herzen der Nation sprechen zu lassen, wie Kleist in seinem Drama Die Hermannsschlacht es verstanden hat; und wiederum wußte auch keiner so holdselig zu scherzen, wie dieser strenge und schroffe Geist es vermochte, wenn er sich einmal zu Scherz und Schalkheit herabließ, wie er in seinem prächtigen Idyll Der Schrecken im Bade gethan. Daß er zu den Meistern der Kunst des Erzählens sich stellen darf, bezeugt sein Michael Kohlhaas. Als Dramatiker hatte er das Zeug, den Platz auszufüllen, welchen Schillers Hingang leer gelassen. Schon seine Erstlingstragödien Die Familie Schroffenstein und Penthesilea kündigten das deutlich an. Das Ritterschauspiel Käthchen von Heilbronn ist von seinen Stücken am populärsten geworden, ohne Zweifel darum, weil es den mystisch-romantischen Wallungen und Wollungen, wie sie in der Zeit lagen, die meisten Einräumungen machte. Der Stil auch dieser Dichtung übrigens ist voll Größe und Anmut. Kleists großartigster dramatischer Wurf war Robert Guiskard, leider nicht bis ans Ziel geworfen; seine tiefstgedachte und meisterlichst durchgeführte dramatische Schöpfung ist das historische Schauspiel Der Prinz von Homburg. Aber auch die komische Muse war ihm hold und gewärtig. Sein Lustspiel Der zerbrochene Krug, dessen Figuren uns wie solche aus den Meisterbildern niederländischer Genremalerei entgegentreten, ist nach Lessings Minna von Barnhelm die zweitbeste Komödie der deutschen Litteratur.[199])

Heinrich von Kleist.

Das patriotisch-romantische Element herrscht auch in den Hexameterepen des Erzbischofs J. L. Pyrker (1772—1847, Tunisias, Rudolfias), in welchen neben vielem Flachen mancher echtepische Zug vorkommt; ferner in den Gedichten H. J. Col-

lins (1772—1811), in den rhetorischen Dramen seines Bruders M. Collin (1779 bis 1824) und A. Klingemanns (1777—1831); den rechten lyrischen Aufschwung aber nahm es erst in den lodernden Schlachtgesängen von Theodor Körner (1791 bis 1813, Leier und Schwert[200]), welcher Lieder und Leben dem Vaterlande gab und den Ehrennamen des deutschen Tyrtäos mit Recht trägt, wenn auch seine den schiller-schen nachgebildeten Trauerspiele (Zryni, Rosamunde) nur einen untergeordneten Kunstwert haben; dann in den elegisch angehauchten herrlichen Liedern vom Rhein, von den deutschen Flüssen, von den deutschen Städten, vom Landsturm, vom Andreas Hofer, welche F. M. G. von Schenkendorf (1783—1817) während der Befreiungskriege gedichtet hat;[201]) ferner in den Preis-, Zorn- und Kampfliedern und historischen Romanzen von Ernst Moritz Arndt (1769—1860), welcher die berühmte Frage: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ gestellt und als Publizist und Historiker im vaterländischen Sinne (Geist der Zeit, Schwedische Geschichten, Vergleichende Völkergeschichte, Erinnerungen aus dem äußeren Leben und Meine Wanderungen mit dem Freiherrn von Stein) sich wohlverdient gemacht hat;[202]) endlich in den feurigen Burschen- und Kriegsliedern der beiden Brüder: A. L. Follen, dessen später gedichtete Epische Bilder aus der Schweizergeschichte nicht unerwähnt bleiben dürfen, und K. Follen.

Nach einer Zeichnung aus den letzten Lebensjahren.

Ernst Schulze (1789—1817) machte ebenfalls in Lied und That die Freiheitskriege mit und dichtete dann die beiden romantischen Epopöen Cäcilie (20 Ges.) und Die bezauberte Rose (3 Ges.), deren seideweicher Wohlklang auch jetzt noch anzieht.

Die beiden Liedersänger Joseph von Eichendorff (1788—1857[203]) und Wilhelm Müller (1794—1827) hängen, der erstere enge, der andere lose mit der Romantik zusammen. Eichendorffs Lieder gehören mit zu den seelenvollsten, die je gesungen wurden, und von seiner lyrischen Novellistik (Dichter und ihre Gesellen, Aus dem Leben eines Taugenichts, Die Glücksritter u. a.) läßt sich sagen, was er selber von der Romantik gesagt, daß sie nämlich wie eine prächtige Rakete gen Himmel steige, um in tausend funkelnde Sterne zu zerplatzen. Müller stellte in seinen Frühlings- und Weinliedern die heitere Seite des Lebens höchst liebenswürdig dar und erwies in seinen schönen Griechenliedern gegenüber der romantisch-deutschtümelnden Verbohrtheit den offenen kosmopolitischen Sinn der Deutschen.

Ein ganz seltenes Beispiel von der Germanisierung eines Franzosen bietet Adalbert von Chamisso (1781—1838). Er hatte außer persönlichen Beziehungen zu

einigen Romantikern und der Anregung zu seinem Märchen von dem schattenlosen Peter Schlemihl wenig mit der Romantik gemein, er, welcher in seinem Lied Schloß Boncourt seine Bekehrung vom Adel zum Volk mit so innigen Herzenstönen aussprach und dem Groll der Armen und Unterdrückten mehr als einmal seine Stimme lieh (z. B. Der Bettler und sein Hund). Chamisso hat den Fehler begangen, bei Auswahl seiner Stoffe mit allzu großer Vorliebe zum Gräßlichen sich hinzuneigen, allein er ist vortrefflich in der poetischen Erzählung in Terzinenform und als Meister- und Musterstück gab er Salas y Gomez.[204]) Nur einer kommt ihm hierin etwa gleich, der Philosoph Schelling (S. 240), der unter dem Namen Bonaventura das schöne Nachtstück in Terzinen Die letzten Worte des Pfarrers von Trottning auf Seeland gedichtet hat. Ein zweiter Lehrer der Naturphilosophie, der germanisierte Norweger Henrik Steffens (1773—1845), hat als Novellist (Die vier Norweger, Walseth und Leith, Malcolm, Die Revolution, ges. Novellen, 16 Teile 1837), wie als wissenschaftlicher Publizist und fürchterlich redseliger Memoirenschreiber (Was ich erlebte, 10 Bde. 1840 ff.) romantische Propaganda zu machen gesucht. Ein anderer Skandinavier, der Däne Adam Öhlenschläger (1779—1850), wurzelte mit seiner ganzen Poesie in der Romantik, ohne daß er jedoch ihre Verrücktheiten übersehen oder geteilt hätte. Er war so wenig von der Überschwenglichkeit der Romantik befangen, daß er zur Zeit ihrer höchsten Blüte die Spottverse schrieb:

Adelbert v. Chamisso

Nach dem Gemälde von Robert Reinick.

„Verschiedne Zeit, verschiedne Richtung,
So alles, so die deutsche Dichtung.
Lessings Ästhetik wollte Wahrheit,
Natur in kräft'ger, schöner Klarheit.
Die beiden Schlegel wollen Wehmut
In mönchischer und stolzer Demut.
Man liebte alles Schöne weiland,
Jetzt ruft man affektiert den Heiland.
Aus Wildnis stieg ein edles Bildnis,
Das Bild verfliegt, wird wieder Wildnis.
Ach, hätten wir statt Schlegeln Lessing,
Nur ein Stück Gold für zwei Stück Messing.“

Da er manche seiner Werke deutsch schrieb, hat er ein Heimatrecht auf dem deutschen Parnaß, doch genügt hier diese Erinnerung an ihn, weil im zweitnächsten Hauptstück ausführlicher von ihm gesprochen werden muß.

Friedrich Rückert (1788—1866), der universelle Lyriker[205]), hängt nur durch seinen aus Spott- und Ehrenliedern geflochtenen Kranz der Zeit (1817), durch seine politische Komödie Napoleon und seine Geharnischten Sonette, eine

wertvolle poetische Frucht der Befreiungskriegsbegeisterung, mit der patriotischen Romantik zusammen. Seine Poesie ging ursprünglich von der Dorfidyllik aus, welche ihm auch später wieder zu seiner anmutigen Amaryllis die Inspiration geliehen hat. Goethes westöstlicher Divan wies ihn auf den Orient hin, und mit seinen duftigen Östlichen Rosen (1822) begann er jene weltlitterarische Thätigkeit, welche seinen Spruch: „Die Poesie in allen ihren Zungen ist dem Geweihten eine Sprache nur!“ an ihm selber bewahrheitete. Niemand hat so schön und einladend uns die Dichtung des Morgenlandes aufgeschlossen, wie Rückert durch seine Wiederdichtungen es gethan. Von den Chinesen her holte er uns ihr schönes Liederbuch Schi-king, aus Indien die leuchtende Lotosblume Nal und Damajanti und die sinnvollen Brahmanischen Erzählungen, aus Persien die wein- und nardentriefenden, küsseflüsternden Östlichen Rosen und den durch einfache Schönheit imponierenden Heldengesang Rostem und Suhrab, aus Arabiens Wüsten den Amrilkais und die kostbare Hamâsa, aus Syriens Städten und Karavanserais Hariris Abu Seid, diesen genialen morgenländischen Eulenspiegel. Der Süden bringt ihm, dem Sprache und Formen mit absoluter Souveränität beherrschenden Fürsten der Lyriker, alle seine tönenden Reimspiele als Tribut dar, der Sagenwald des Nordens rauscht ihm das Reckenlied vom Kind Horn zu, die elegische Muse von Althellas führt ihm die Hand, wenn er seine zierliche Elegie Rodach niederschreibt, der melodische Hauch des Minnegesangs durchfährt seine Harfe, wenn er von Liebe singt. Und er singt immer von Liebe, nicht nur im Liebesfrühling (1821), in welchem er allerdings auf dem Höhepunkt seines Dichtens erscheint. Im Strahle der Liebe beschaut er sich die Welt, die „ohne Liebe wär' im Dunkeln“, wie er in seiner meisterhaften poetischen Erzählung Edelstein und Perle sagt; auf allen Höhen und in allen Tiefen, allüberall auf Erde und Meer, in allen Metamorphosen des Tier- und Pflanzenreichs und in allen Wandlungen des Natur- und Menschenlebens fühlte er als das ewige Naturgesetz die Liebe heraus und verherrlichte sie als solches. Rückerts Poesie rankt sich, eine blühende und zugleich traubentragende Rebe, am Stabe des Gedankens empor. Daher seine Hinneigung zur Didaktik, welcher er in seinem Lehrgedicht in Bruchstücken Die Weisheit des Brahmanen, das zwar etwas langatmig, aber voll zarter und hoher Gedanken ist, vollauf nachgab. Schon früher hatte Rückert das schönste didaktische Gedicht geschrieben, welches die moderne Poesie aufzuweisen hat: Die sterbende Blume. In den süßesten Tönen flötet

Fr. Rückert.

Stich nach dem Gemälde von B. Froriep.

aus diesem tiefsinnigen Liede die Überzeugung, daß das Individuelle verschwinde in der Fortdauer des Universums, ohne das Recht oder auch nur den Willen zu haben, sich darüber zu beklagen, daß es als Endliches sterbe, um, eins geworden mit dem Unendlichen, ewig zu sein. Zuletzt hat sich Rückert zum Drama gewandt (Saul und David, Herodes, Heinrich IV., Colombo), aber weder mit großem dramatischem Geschicke noch mit großem Erfolge.

In näherer Verwandtschaft mit der romantischen Schule als Rückert stand Ludwig Uhland (1787—1862), neben Schiller wohl der populärste aller deutschen Dichter.[206]) Er wurzelt mit seiner Poesie im Mittelalter, aber die Thorheit der Romantiker, das Mittelalter religiös und politisch wiederherstellen zu wollen, hat er nie geteilt. Er trennte sich in dieser Beziehung schon dadurch scharf von ihnen, daß er, nachdem er seine tönenden Liederpfeile gegen den äußeren Feind abgeschossen, dieselben während der Restaurationszeit auch gegen die inneren Feinde des deutschen Volkes richtete und unablässig an den Geschicken desselben den lebhaftesten Anteil nahm. Uhlands Balladen und Romanzen sind in aller Herzen und Mund. Wir dürfen in ihnen die gesundeste und schönste Frucht der Romantik bewundern und lieben. Der Dichter hat es verstanden, im Geiste der Volksballadendichtung Goethes das Mittelalter aus seinen Trümmern wieder vor unseren Augen aufzubauen und dasselbe ohne alle Affektation und Nebenabsicht mit dem rosigen Schimmer einer idealen Beleuchtung zu umgeben. Seine Königssöhne, seine Ritter und Burgfräulein müssen wir lieben, wir können nicht anders, und nach seiner „Verlorenen Kirche“ sehnen auch wir Skeptiker uns, wenn er die wundersam geheimnisvollen Glockentöne derselben erschallen läßt. Einfache Herzlichkeit ist das Grundgepräge der uhlandschen Liederdichtung, welche es so recht klar und anschaulich macht, was unter der vielfach mißverstandenen „schwäbischen Gemütlichkeit“ zu verstehen sei. Seine eigensten Gebiete sind aber die Ballade und Romanze. Hier ist er groß, oft einzig, und als das wesentliche Merkmal seiner Meisterschaft muß die Gabe betont werden, mit den allereinfachsten Mitteln hohe und höchste Wirkungen zu erzielen. Am meisterlichsten zeigt das die unvergleichliche Romanze Bertran de Born auf. Uhlands dramatischen Dichtungen (Herzog Ernst, Ludwig

L. Uhland.

Nach einem Gemälde von C. Jäger.

der Baier) spricht man gewöhnlich den dramatischen Wert ab, indem man achselzuckend sagt, es seien bloß dramatisierte Balladen. Aber das ist ja ein ganz alberner Widerspruch, denn Uhlands Balladen sind alle voll echtdramatischen Lebens. Sollten es also die „dramatisierten“ weniger sein? Die Wahrheit ist die, daß neben dem äffischen Spektakel, welches auf den deutschen Bühnen lärmt, die stille Größe und Würde der Dramen eines Uhland nicht aufkommen kann. Daß sich Uhland auch als Mythen-, Sagen- und Volkspoesieforscher sehr hervorthat, ist bekannt.

Um Uhland her gruppieren sich die Dichter, welche man ziemlich willkürlich unter der Kollektivbezeichnung Schwäbische Schule begreift und welche Kerner poetisch kennzeichnete in den Gedichten Die schwäbischen Sänger und Die schwäbische Dichterschule. Zunächst steht ihm sein vertrauter Freund Gustav Schwab (1792—1850), dem, abgesehen von seiner ganz prächtigen Balladen- und Romanzendichtung und seinen vielfachen anderweitigen litterarischen Verdiensten, schon seine liebenswürdige Anerkennung und Förderung junger Talente ein ehrenvolles Andenken sichert. Eigentümlicher ist Justinus Kerner (1786—1862), dessen geisterseherische Schriften (Die Seherin von Prevorst, Magikon) ihn als Romantiker höchster Potenz erweisen. Als Dichter variiert er stets das Thema des romantischen Heimwehs nach dem Jenseits, oft in Tönen, die das Herz mit rätselhafter Gewalt ergreifen. Seine Lieder sind wirkliche Lieder, kurz, unmittelbar, sangbar. Seine Romanzen bewegen sich in düster visionärer Sphäre, aber in den höchst originellen Reisebildern Die Reiseschatten und in dem Schattenspiel Der Bärenhäuter im Salzbade mischt sich dem visionären Element ein Humor und Witz bei, der oft in den groteskesten Sprüngen einhersetzt.[207]) Die Freude an dem Stillleben der Natur, welche unter den schwäbischen Dichtern heimisch ist, hat Karl Mayer (1786—1870, Gedichte) in zahllosen Landschaftsbildchen epigrammatisch-lyrisch ausgesprochen.

Wenn wir diesen Schwaben noch die bekannteren ihrer dichtenden Landsleute anreihen, so haben wir zu nennen Wilh. Zimmermann (1807—78), einen produktiven und frischen Lieder- und Romanzendichter, auch als Historiker namhaft (Geschichte des Bauernkrieges); dann die fromm rhetorisierenden Theologen A. Knapp und K. Grüneisen, den Grafen Alexander von Wirtemberg (1801—44), den zu früh weggerafften Wilhelm Waiblinger (1804—30), der in seinen Erzählungen aus Griechenland in Byrons Spuren wandelte und dessen gereifteste Leistungen die Blüten der Muse aus Rom enthalten; ferner Gustav Pfizer (1807—1890), als Übersetzer und Kritiker vielfach thätig, als Dichter zuerst an Schiller angelehnt, später eigene Bahnen versuchend; Eduard Mörike (1804—75), ein unmittelbares, auf sich selbst gestelltes, echtlyrisches Talent, gedankenreich, liebenswürdigen Humors, straff, sauber und zierlich in der Form, von Uhlands Einfluß kaum gestreift, in seinen Gedichten wirklicher Originalpoet, auch im Idyll (Fischer Martin) und in der Novelle (Maler Nolten) mit Erfolg aufgetreten;[208]) weiterhin die beiden begabten Novellisten Wilhelm Hauff (1802—27, Memoiren des Satans, Lichtenstein)[209]) und Hermann Kurz (1813—1873, Schillers Heimatjahre, Der Sonnenwirt, drei Bände Novellen); Ludwig Seeger († 1867), der von der Naturbetrachtung zur politischen Lyrik überging (Der Sohn der Zeit), bedeutender als Übersetzungskünstler (Berangers Werke) denn als Dichter; doch hat er sich in seinem Liederbuch immerhin als solchen erwiesen mittels seiner plastisch-anschaulichen Bilder aus den schweizerischen Alpen und

mehr noch mittels seines herrlichen Liedes: Frage mich nicht; und J. G. Fischer (geb. 1820), dessen Gedichte und Neue Gedichte die Töne und Weisen schwäbischer Natur und Art mit selbständiger Gestaltungskraft zusammenfassen und der auch im historischen Drama nicht ohne Glück sich versucht hat (Saul, Friedrich II., Florian Geyer, Kaiser Maximilian von Mexiko). Dankbar zu nennen ist an dieser Stelle noch ein Schwabe, Max Schneckenburger († 1843), welcher im Jahre 1840 Die Wacht am Rhein gedichtet hat, jenes frische Lied, welches im glorreichen Kriege von 1870—71 der Marsch- und Schlachtgesang der deutschen Heerscharen wurde und unter dessen Klängen so viel Heldenarbeit gethan worden ist.

Blicken wir in anderen deutschen Ländern nach Dichtern aus, welche mehr oder weniger fest auf der Romantik fußten, so finden wir in Österreich J. Ch. v. Zedlitz (1790—1862), dem einzelne Gedichte wie Die nächtliche Heerschau, und die schön geformte Canzone Totenkränze einen Ruf verschafften, welchen das waldeinsamkeitlich-romantische Waldfräulein nicht erhöhte, so wenig als dies seine Dramen zu thun vermochten. Der Balladen- und Romanzendichter Karl Egon Ebert (1801—1882) muß in erster Linie mitgenannt werden, wenn von Dichtern die Rede, welche in österreichischen Landen deutsche Kultur gepflegt und das Banner deutscher Poesie aufrecht erhalten haben. Eberts Poetische Werke bezeugen eine vielseitige Thätigkeit, deren schwächste Seite die dramatische war. Die stärkste ist die epische gewesen. In Versen zu erzählen, das war das eigenste Talent und die liebste Arbeit des Dichters. Eine große Anzahl von zum Teil trefflichen Balladen und Romanzen, sodann ein episches Idyll Das Kloster, und die beiden Heldengedichte Wlasta und Eine Magyarenfrau waren gesunde Früchte dieser Arbeit. Ferner sind hier zu nennen, L. A. Frankl, J. G. Seidl, J. N. Vogl und der phantasiereiche E. Duller; in der Schweiz J. A. Henne, K. R. Tanner und S. Tobler, wozu noch die in der Schweiz ansäßigen beiden Deutschen, der sinnige und formschöne Lyriker W. Wackernagel und der gehaltvolle Epiker L. Ettmüller kamen. Eine besondere Stellung aber unter den Schweizern nahm Abraham Emanuel Fröhlich (1796—1865) ein. Er hat in seiner besten Zeit (anfangs der 30ger Jahre) etwas sehr Eigenartiges und Geistvolles gedichtet, Hundert neue Fabeln (1832), in ihrer ursprünglichen Gestalt, wohlverstanden! Denn später hat er diese ebenso sinnreichen und witzigen als anmutigen Dichtungen bedenklich verballhornt. Dem Gemälde, welches Fröhlich in seinem Zwingli von der Schlacht bei Marignano (1515) entworfen und ausgeführt hat, ist nur weniges dieser Art an die Seite zu stellen.

Am Rhein hinab sodann begegnen wir E. v. Schenk, W. Smets, Ch. J. Matzerath, Wolfgang Müller (Dichtungen eines rheinischen Poeten), E. Rittershaus (Gedichte), A. Kaufmann, Karl Joseph Simrock (1802 bis 1876), dem unermüdlichen Erforscher, Erklärer und Erneuer des vaterländischen Altertums und der dichterischen Hinterlassenschaft desselben, einem Manne, dem insbesondere für seine treffliche Wiederdichtung der deutschen Heldensage (Das Heldenbuch) wärmster Dank gebührt, und Gottfried Kinkel (1815—1882), welcher im besten Stil der Romantik die anmutige poetische Erzählung Otto der Schütz gedichtet, schwere Prüfungen in seinen Gedichten zu stimmungsvollen Liedern ausgeprägt, in Gemeinschaft mit seiner heldischen und hochbegabten Frau Johanna gehaltreiche Erzählungen geschrieben hat und seine poetische Schaffenskraft auch noch in spätern Lebensjahren

erfreulich in epischen und dramatischen Dichtungen (Der Schmied von Antwerpen, Tanagra, Nimrod) bewährte. Über den Oberrhein hinüberblickend dürfen wir eine Ehrenmeldung nicht unterlassen für die Brüder Adolf und August Stöber, des wackeren Ehrenfried Stöber treffliche Söhne, welche ihre Lieder und Romanzen der Verwelschung ihres elsässischen Heimatlandes als tüchtige Proteste entgegenstellten.

Am Rheine lebte auch Karl Immermann (1796—1840), welcher unter den Epigonen der Romantik die hervorragendste Stelle einnimmt. Obgleich seine dichterische Ader sehr spröde und brüchig war, hat Immermann dennoch eine große Fruchtbarkeit entfaltet. Über den romantischen Zauberkreis vermochte er indessen nie hinauszukommen und seine schriftstellerische Thätigkeit bewegte sich daher im Zirkel. Er begann mit romantischen Tragödien (Ronceval, Edwin, Cardenio und Celinde u. a.) und Komödien (Die Prinzen von Syrakus, Das Auge der Liebe), worin die Nachahmung Shakspeares unangenehm polternd auftrat. Auch seine historischen Dramen Kaiser Friedrich und Das Trauerspiel in Tirol gewähren keine volle Befriedigung und sind so bedenklich romantisch, daß Platen zu seinem Spott über diese Romantik wohlberechtigt war. Immermann schrieb gegen ihn den im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Kavalier und das scherzhafte Heldengedicht Tulifäntchen. Dann dichtete er die Trilogie Alexis, welche viel Treffliches, ja Großes enthält, aber doch zu sehr episch ausschweift, und die dramatische Mythe Merlin (1832), welche viel zu viel romantische Nebelei und Allegorik und doch zu wenig Reinmenschliches aufweist, als daß man sie, wie man gethan, den zweiten Faust nennen dürfte. Das Vorspiel zum Merlin gehört jedoch unstreitig mit zu dem Großartigsten, was je gedacht und gedichtet worden. Auf diesem Vorspiel zum Merlin und auf dem ebenbürtigen Nachspiel zum Alexis (Eudoxia) beruhen Immermanns höchste Ansprüche auf bleibenden Ruhm. Nachdem er seine gallige Verstimmung an der Zeit und an den Zeitgenossen in seinem Reisejournal (1833) ausgelassen hatte, regte sich sein

Karl Immermann. Nach einem Stiche.

Geist in der letzten Periode seiner Thätigkeit freier und gesunder. Er gab 1836 den Roman Die Epigonen, dessen Erfolg die Reminiscenz an Goethes Meister nicht zu beeinträchtigen vermochte, und drei Jahre darauf den Roman Münchhausen, dessen markig-positiver Teil, die westfälische Hofschulzengeschichte Der Oberhof dem Dichter die ungeteilteste und aufrichtigste Achtung und Liebe zuwandte. Sein letztes Werk, Tristan und Isolde, war wieder ganz romantisch. Hätte aber ein jäher Tod den Dichter nicht verhindert, es zu beschließen und zu überarbeiten, so würden wir in dieser epischen Dichtung wahrscheinlich die befriedigendste Schöpfung der ganzen Neu-Romantik zu ehren haben. Auch die Nichtvollendung von Immermanns Memorabilien ist sehr zu beklagen.[210])

Eine Art romantischer Kotzebue war E. L. S. Raupach (1784—1852), der in einer langen Reihe Dramen „ernster und komischer Gattung", wie er sie krämermäßig genug sortierte, alle möglichen historischen Stoffe mit praktischer Kenntnis der Bühne und des Publikums, aber ohne poetische Tiefe behandelt hat. Auch an die Hohenstaufen hat er sich in dreizehn Tragödien gewagt, mit nicht eben bedeutenderem Glück als dies W. Nienstadt gethan hatte. Noch produktiver als Raupach war Joseph von Auffenberg (1798—1857), der in seiner episch-dramatischen Dichtung Alhambra die ganze Maß- und Zügellosigkeit romantischer Phantasie entfaltete, da und dort jedoch (z. B. in dem Trauerspiel Das Nordlicht von Kasan) seinem Vorbild Schiller ziemlich nahe kam. Ökonomischer als Auffenberg verfuhr M. Beer (1800—1833, Der Paria, Struensee) mit seinem dramatischen Talent, dessen Reife der Tod hinderte.

Schillers jugendlicher Vulkanismus erneuerte sich in Christian Dietrich Grabbe (1801—36), der mit seinem titanischen Herzog Gothland begann und dann die Dramen Marius und Sulla, Barbarossa, Heinrich VI., Don Juan und Faust, Napoleon, Hannibal, Die Hermannsschlacht schuf. Keiner dieser Dichtungen fehlt der gewaltige dramatische Nerv, aber er vibriert und zittert meist krampfhaft. Größe der Gestalten und Gedanken, scharfe Charakterzeichnung, die prächtigsten Hyperbelblitze überall; aber auch überall naturalistische Wildheit und der Mangel an künstlerischer Fassung und Klarheit. Das durchgearbeitetste seiner Werke ist der Napoleon, weitaus die bedeutendste poetische Huldigung, welche dem Koloß geworden.[211])

Schon bei seinem ersten Auftreten, im Gothland und im Marius, hat Grabbe ausgesprochen, nach welchen Seiten hin seine Sympathien lägen, an welchen Stoffen seine schöpferische Kraft Gefallen fände. Er wollte einerseits die finstersten und gewaltigsten Rätsel des Menschenherzens, andererseits die finstersten und gewaltigsten Rätsel der Geschichte dramatisch lösen. Sein Genius wühlte sich mit der Wollust der Verzweiflung in die Tiefen des menschlichen Gemütes und der Geschichte ein, und was er aus diesen Abgründen zu Tage gefördert, steht in erschreckender Wahrheit vor uns. Aber nie hat er es verstanden, sein Haupt mit Rosen zu kränzen, nie gaben die straff gespannten Saiten seiner Leier einen weichen lyrischen Klang. Seine Seele war ein Vulkan, aus dessen Krater die Lavaströme der Poesie zwar in rotflammendem Fluß hervorstürzten, an dessen Fuß sie aber alsbald zu steinerner Härte erstarrten.

Einen scharfen Gegensatz zu Grabbes schneidender Härte bildet die romantisch zerfließende Weichheit von F. Halms (Münch-Bellinghausen, 1806—1871) Dramen, von denen Griseldis und Der Sohn der Wildnis ein dankbares Publikum ge-

funden haben und Der Fechter von Ravenna ein solches nicht nur fand, sondern auch verdiente. Nach seinem Tode hat sich Halm zur nicht geringen Überraschung von vielen auch noch als ein Meister der Erzählung erwiesen. Die zwei letzten Bände der Gesamtausgabe seiner Werke (12 Bde. 1872—73) brachten nämlich vier Erzählungen (Die Marzipan-Lise, Die Freundinnen, Das Haus an der Veronabrücke, Das Auge Gottes), womit der deutsche Novellenschatz eine wirkliche Bereicherung erfuhr. Ein Landsmann von Halm, der Schauspieler F. Raimund (1790—1836), machte mit Erfolg den Versuch, das wiener Kasperl- und Staberllustspiel in die Sphäre der romantischen Allegorie zu erheben (Der Verschwender u. a. m.[212]).

Wir sahen früher, daß sich schon einige der vorragendsten Mitglieder der romantischen Schule mit dem historischen Roman beschäftigten. Zu ihrem Vorgange kam der Einfluß Scotts, und dieser machte die historische Novellistik für einige Zeit zur beliebtesten Gattung der Litteratur. Da ihre Früchte in aller Händen oder Gedächtnis sind, so begnügen wir uns hier mit der Anführung der Namen der bedeutenderen Pfleger des historischen Romans und beginnen mit dem bedeutendsten, Ph. J. Rehfues (1779 bis 1843, Scipio Cicala, Die neue Medea, Kastell von Gozzo), dem wir den mit Recht populärsten, K. Spindler (1796—1855, Der Bastard, Der Jude, Der Jesuit, Der Invalide, Die Nonne von Gnadenzell, Der König von Zion u. a. v.) anreihen. Ferner sind auszuzeichnen V. A. Huber (Skizzen aus Spanien), L. Storch (1803—1881, Der Freiknecht u. a. m.), A. v. Bronikowsky (Hippolyt Boratynski u. a. m.), Wilibald Alexis (Häring, 1798 bis 1871, Walladmor, Cabanis, Der Roland von Berlin, Der falsche Waldemar, Die Hosen des Herrn von Bredow, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht u. a. m.), Heinrich König (Die hohe Braut, Die Waldenser, William Shakspeare, Die Klubbisten von Mainz, u. a. m.), Theodor Mügge (Der Marquis, Die Vendéerin, Toussaint, Afraja, Erich Randal u. a. m.), E. Duller (Kronen und Ketten, Kaiser und Papst u. a. m.), L. Rellstab (Das Jahr 1812), L. Bechstein (Das tolle Jahr, Grumbach u. a. m.), Auguste von Paalzow (Godwie Castle, Saint Roche, Thomas Thyrnau, Jakob van der Nees) und Levin Schücking (1814 bis 1883, Lebenserinnerungen v. L. Sch., 1886), welchen man mit Fug den Walter Scott Westfalens genannt hat, weil seine zahlreichen Erzählungen (Die Ritterbürtigen, Die Herberge der Gerechtigkeit, Das Recht des Lebenden, Die Marketenderin von Köln, Die Rheider Burg, Paul Bronkhorst, Verschlungene Wege, Schloß Dornegge u. a.) vorzugsweise auf der „roten Erde“ spielen. Schücking hat mit dem feinen Gefühl und Takt eines rechten Poeten der historischen Romandichtung dadurch ein neues und fruchtbares Element zugeführt, daß er ohne alle Tendenzmacherei die Ereignisse und Stimmungen der Vergangenheit mit denen der Gegenwart so in Beziehung zu setzen verstand, daß jene einen Spiegel für diese abgeben konnten. Die fruchtbare Erzählerin Karoline Pichler (1769—1843) hat sich ebenfalls in der historischen Novelle versucht, deren Blumenhagen und Tromlitz, später Bernd von Gusek und Robert Heller unzählige geliefert haben. Auch die Novellistik K. Friedrichs von Rumohr und Eduards von Bülow, wie die Reisebildnerei des berühmten Weltfahrers Fürst Hermann von Pückler-Muskau (1785—1871), der unsere Reiselitteratur wesentlich bereicherte (Briefe eines Verstorbenen u. a. m.),

wurzelten in der Romantik. Antiromantisch dagegen war der treffliche Franz von Gaudy (1800—40), der uns humoristische Lieder gesungen, die denen Bérangers nahe treten, und uns in seinen Novellen und Reiseskizzen das italienische Volksleben ebenso anschaulich als ergötzlich geschildert hat.

Im Fortschritte von der historischen Romantik zur sozialen Novellistik, den auch Spindler, Alexis-Häring, König und Emerentius Scävola (von Heyden, Adolar der Weiberverächter, Learosa die Männerfeindin), von dem W. Menzel sagt: „Seine Muse ist ein Schwein, das sich mit einem Battisttuch die Thränen abwischt“ und in dessen Romanen eine sinnlich-glühende Phantasie arbeitete, mitgemacht haben, stellten uns diese Konflikte dar vom leichtlebig-humoristischen Standpunkt aus Karl von Holtei (1797—1880, auch als Lyriker und Liederspieldichter bekannt), vom künstlerisch unbefangenen Reinhold Köstlin, vom komischen E. Boas, vom realistischen F. Hackländer, den man mit zweifelhaftem Recht den deutschen Boz genannt hat, vom aristokratischen A. F. v. Heyden, der überfruchtbare Salonnovellist Alexander von Sternberg und die mecklenburgische, in ihren alten Tagen gerade so „immens“ fromm gewordene, wie früher „immens“ emancipiert gewesene Vollblutaristokratin Gräfin Ida von Hahn-Hahn (1805—80), sowie Therese von Bacheracht und Ida von Düringsfeld, welchen Frauen übrigens hübsche Talente nicht abgesprochen werden sollen; vom freisinnigen und demokratischen L. Starklof, Ernst Willkomm, Adolf Stahr (auch als Kritiker und Reiseautor ausgezeichnet), Fanny Lewald (1811—89), welche in ihrer Diogena die Hahn-Hahn so köstlich persiflierte, Klenke, Otto Müller (1816—94, Bürger, Charlotte Ackermann) und der reichbegabte Max Waldau (Spiller von Hauenschild, Nach der Natur, Aus der Junkerwelt, Kordula). Bezaubernd frischer Natursinn und feine Psychologie zeichnen die Novellen von Adalbert Stifter (1806—68) aus (Studien, Bunte Steine, Der Nachsommer).

Da wir uns schon in die Gegenwart haben fortreißen lassen, so sei hier gerade auch noch der deutschen Dichterinnen gedacht, welche, wie früher die Erzählerinnen Johanna Schopenhauer, Helmine von Chezy, Henriette Hanke und Amalie Schoppe, in der jüngeren Vergangenheit sich einen Namen gemacht haben. Es sind Agnes Franz, Henriette Oppenheimer, Adelheid von Stolterfoth, Luise von Plönnies, Emma von Niendorf, Betty Paoli (Glück, † 1895), Elisabeth Kulmann, Dilia Helena und Katharina Diez (1810—1882, Die heilige Elisabeth, Dichtungen nach dem alten Testament, Agnes Bernauer), in episch-lyrischer Richtung schön begabt. Alle diese ihre Schwestern in Apoll läßt weit hinter sich zurück Annette von Droste-Hülshoff (1797—1848), in welcher wir ohne Frage die genialste und originalste deutsche Dichterin anzuerkennen haben. Nicht daß sie eine neue Ader in unserer Poesie geöffnet hätte — das wird einer Frau überhaupt schwerlich jemals gelingen — aber sie hat die gegebenen Stoffe und vorhandenen Anschauungen mit so eigentümlicher Kühnheit ergriffen und mit so selbständiger Kraft gestaltet, wie keine zweite Poetin. Groß ist sie namentlich in der Schilderei des Heidelebens ihrer westfälischen Heimat, originell als Balladendichterin, voll Phantasie und Gestaltungsmacht in der poetischen Erzählung (Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, Das Hospiz, Des Arztes Vermächtnis, Die Schlacht im Loener

Annette v Droste-Hülshoff

A. v. Droste-Hülshoffs Unterschrift.

Bruch). In dieser gebührt ihr geradezu der beste Preis, welcher bislang in Deutschland gewonnen worden.[213])

Gleich ihr ging von romantischen Vorstellungen aus F. W. Rogge, welcher weder als Lyriker noch als Dramatiker den Erfolg hatte und die Anerkennung fand, den und die er um des reichen Gedankengehalts und der Formschönheit seiner Dichtungen willen vollauf verdient hätte. Am bekanntesten ist sein großes und edles Gedicht Aus der Westminster-Abtei geworden. Rogges Selbstbiographie (Ein seltenes Leben, 1877) verdient Berücksichtigung als ein ganz eigentümlicher, obzwar nicht sehr erquicklicher Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Anzureihen sind hier H. Stieglitz, K. F. Dräxler, A. Kahlert, A. Peters, L. Giesebrecht, A. Böttger, Ph. E. Nathusius, Uffo Horn, G. Pfarrius, O. F. Gruppe, A. Bube, F. Kugler, E. Ferrand, B. v. Lepel, J. Hammer, J. Sturm, Th. Fontane (geb. 1819), einer unserer vorzüglichsten Balladen und Romanzensänger (Gedichte, Balladen), auch als Erzähler beliebt, sowie verdienstvoll durch seine ethnographischen und kulturgeschichtlichen Schildereien (Wanderungen durch die Mark Brandenburg), sowie durch seine Bücher über die Kriege von 1864, 1866 und 1870—71; weiterhin G. Scherer, Fr. Hornfack (1824—82, Schenkenbuch), A. Träger, welcher letztgenannte Poet jedoch Anregung und Stimmung zu seinen besten Liedern aus den Gedanken und Ereignissen schöpfte, die nach der traurigen Rückwärtsereiperiode der 50ger Jahre die Wiederherstellung Deutschlands herbeigeführt haben. Ausgezeichnet im schalkhaft volksmäßigen Lied ist Robert Reinick, und im humoristischen Schwank und Märchen August Kopisch.

In gesundem Realismus, oft recht schalkhaft, bewegte sich, nachdem schon Hebel und in Norddeutschland Wilh. Bornemann († 1851, Lieder) treffliche Vorbilder gegeben, die mundartliche Liederdichtung in den verschiedenen Gauen Deutschlands. Die schwankhaften Gedichte im pfälzer Dialekt von Franz von Kobell (1803—1882) sind allerliebst; in Klaus Groth (geb. 1809), dem humor- und stimmungsvollen Maler niederdeutscher Zustände (Quickborn, Vertellen, Ges. Werke 1893) hat das plattdeutsche Idiom seinen Hebel, in Franz Stelzhamer, Joseph Reischl u. a. (vgl. die Sammlung Aus der Hoamat) der niederösterreichische, in Ludwig Schandein der westriche, in Adolf Grimminger und Rich. Weitbrecht (Allerhand Leut) der schwäbische, in K. Achleitner (Weil ma in d'Welt taugn) und Karl Stieler der oberbairische Dialekt mundartliche Dichter von erfreulichen Gaben gefunden. Der letztgenannte hat neben seinen oberbairischen Gedichten (Weils mi freut, Habt's a Schneid!, Um Sunnawend', A Hochzeit in die Berg, In der Sommerfrisch) auch hochdeutsche (Hochlandslieder) geschrieben, die ihm sehr zur Ehre gereichen. Ähnliches ist von Fr. Stoltze (1816—91) zu sagen, dem Dichter gemütlicher Lieder im Frankfurter Dialekte. Westlich vom Rheine vertraten neben andern bemerkenswert die elsässische Mundart der Drechslermeister Dan. Hirtz, die luxemburgische mit tiefempfundenen Liedern Mich. Lentz (Spaß an Ierscht, Hierzchtblumen), mit satirischen Komedestecker Ed. Dirks († 1891). Die Wichtigkeit der Mundartdichtung für Erkenntnis von Volksmund und Volksgeist rechtfertigt ihre Erwähnung in der Litteraturgeschichte.

Die Periode der Romantik war auch an Anregungen für die Geschichtschreibung höchst fruchtbar, indem sie durch ihre mittelalterlichen und patriotischen Tendenzen zur

Erforschung und Kritik der vaterländischen Altertümer aufmunterte, von wo sich die Forschung auf immer weitere Kreise ausdehnte. Als der Schöpfer des historischen Kunststils kann Johann von Müller (1752—1809) betrachtet werden, ein sehr zweideutiger Charakter, aber ein Historiker, der in seinen berühmten Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft (5 Bde. 1786 ff., fortgesetzt von Glutz-Blotzheim und von Hottinger) und in seinen Geschichten der europäischen Menschheit (24 Bücher) für die Universal- und Spezialhistorik epochemachende Werke geliefert hat, deren kultur- und litterargeschichtliche Bedeutung weder durch die Erinnerung an ihres Verfassers Charakterlosigkeit, noch durch die Thatsache, daß gar vieles darin vor der inzwischen vorgeschrittenen Geschichtewissenschaft nicht mehr bestehen kann, verkleinert werden darf. Für die Universalgeschichte waren neben Müller und Spittler und weiterhin bis auf unsere Tage herab thätig H. L. Heeren (1760—1841, Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der alten Welt), H. K. L. Pölitz (1772—1838), J. F. L. Wachler (1767—1838), J. F. B. Schneller (1777 bis 1833), K. W. v. Rotteck (1775—1840), dessen Weltgeschichte lange Zeit das Orakel des konstitutionellen Philisters gewesen ist; ferner K. F. Becker (1777—1806), dessen Weltgeschichte nach vielfältigen Erläuterungen in trefflicher Neubearbeitung durch den vielseitig und erfolgreich thätigen Adolf Schmidt (Zeitgenössische Geschichten, u. a. m.), und in Überarbeitung und Fortsetzung durch W. Müller immer noch ihre angesehene Stellung behauptet; endlich Georg Weber (1808—88), dessen Weltgeschichte das besondere Verdienst hat, in sehr umfassender Weise die Ergebnisse kulturgeschichtlicher Forschung universalhistorisch für weitere Kreise nutzbar gemacht zu haben.

Für die Geschichte Roms nicht nur, sondern auch für die Historik als solche markierte die Römische Geschichte von B. G. Niebuhr (1776—1831) einen bedeutsamen Wendepunkt. In diesem Werke wurde zum erstenmal in großartiger Weise eine von allen Voraussetzungen und Überlieferungen unabhängige philologisch-historische Kritik an einem großen Stoffe geübt und der riesenhafte Versuch unternommen, auf der Trümmerstätte von alledem, was bis dahin der Autorität des Livius zufolge für römische Geschichte gegolten hatte, einen neuen, einen wirklich historischen Bau aufzuführen. Niebuhrs Gelehrsamkeit und Scharfblick, sowie die Gedrungenheit und Kraft seines Stils bedürfen keiner Lobpreisung; aber hervorwagen muß sich die Frage, ob die souveräne Kritik, wie sie von Niebuhr und seinen Schülern gehandhabt worden, nicht mitunter, häufig sogar allzu souverän und absolut sich gebärdet habe, ob sie infolgedessen nicht dann und wann kaum weniger grillenhaft und willkürlich dreingefahren und verfahren sei, als die alte gute Kinderamme Tradition. Und auch das muß einem unbefangenen und unabhängigen Urteiler sehr bedenklich vorkommen, daß der Meister der kritisch-historischen Schule aus seinen Studien und Arbeiten schließlich keinen anderen Endgewinnst zog als jene vollendete Angstmeierei, womit er in der Vorrede zur zweiten Auflage des zweiten Teils seines berühmten Buches am 5. Oktober von 1830 die Julirevolution anheulte, förmlich anheulte, weil dieselbe „Verwilderung, Vernichtung des Wohlstands, der Freiheit, der Bildung und Wissenschaft" herbeiführen würde. Wozu soll denn überhaupt die Geschichte gut sein, wenn die Geschichtschreiber selbst so wenig aus ihr lernen? Endlich macht sich schon an Niebuhr selbst, noch viel mehr aber an vielen seiner Schüler jener gelehrte Dünkel, jener gefrorene Magisterhochmut, welcher zu den schlimmsten deutschen Nationallastern gehört, widerwärtig be-

merkbar. Solche Magister, deren ganzes Wissen zudem, bei Licht betrachtet, sehr oft nur aus kläglichem Quisquilienkram besteht, dünken sich heilige Gefäße aller Weisheit und sie haben auf die Geschicke unseres Landes nur allzu häufig einen unheilsamen Einfluß üben können, weil die guten Deutschen vor der Pedanterei, falls sie mit der gehörig hochnäsigen Unverschämtheit auftritt, einen unsinnigen Respekt haben.

Wie wohlthuend ist es, von derartigen Karikaturen von Historikern weg und auf einen Mann und Geschichtschreiber wie *F. C. Schlosser* (1776—1861) hinüber zu blicken! Das war so ein Kernmensch, wie sie Deutschland doch nie ganz gefehlt haben. Wenn mehrere von seinen Werken (*Abälard und Dulcin*, *Leben des Theodor de Beza*, *Geschichte der bilderstürmenden Kaiser*, *Universalhistorische Übersicht der Geschichte der alten Welt und ihrer Kultur*) mehr nur für den Kreis der Fachgenossen bestimmt waren, so hat er dagegen mit seiner achtbändigen, wiederholt umgearbeiteten *Geschichte des 18. Jahrhunderts und des 19. bis zum Sturze Napoleons* eine weitgreifende Wirkung im Auge gehabt und erreicht. Viel weniger, sehr viel weniger ist dies mit seiner unter G. L. *Kriegks* Mitarbeit verfaßten *Weltgeschichte* der Fall gewesen. Schlossers substanzielle und formelle Mängel lassen sich nicht verhehlen. Erstere bestehen darin, daß er es mit den Thatsachen häufig nicht kritisch genau genug nahm, ja sogar, eines Besseren belehrt, aus purem Eigensinn am Irrtümlichen festhielt; letztere entspringen aus seiner nachlässigen, von Wiederholungen wimmelnden Darstellungsweise. Der Stil Schlossers ist eigentlich gar kein Buchstil, sondern nur ein bequem dahinschlendernder, ohne Umstände da- und dorthin greifender mündlicher Vortrag. Allein diese Gebrechen von Schlossers Büchern werden reichlich aufgewogen durch die sittliche Energie, welche in und aus denselben atmet. Man fühlt, daß diese Werke von einem hochsinnigen Charakter getragen und durchdrungen sind. Ihre Mannhaftigkeit zieht Männer an, wie der Magnet das Eisen. Streng geschichtewissenschaftlich angesehen, beruht der Wert der schlosserschen Historik auf ihrer Hervorkehrung der kulturgeschichtlichen Seite der Ereignisse. Das sichert ihr eine dauernde Nachwirkung.[214]

F. C. Schlosser.

Unter den Schülern Schlossers behauptet den ersten Rang *G. G. Gervinus* (1805—71), dessen *Geschichte des 19. Jahrhunderts* mit dem sittlichen Ernst des Meisters eine kritischere Sichtung der Quellen, einen umfassenderen Blick, eine bessere Gruppierung des Stoffes und einen kunstgemäßeren Stil verbindet, leider aber zuweilen ganz unerträglich in die Breite geht. Gervinus kann auch den Ehrenplatz an der Spitze unserer Litterarhistoriker ansprechen. Seine *Geschichte der deutschen Dichtung* hat, begründeter Ausstellung ungeachtet, klassische Geltung. Dagegen ist sein Shakspeare in viel höherem Grade ein Werk überstiegener Bewunderung, ja Ver-

götzung, als einer gesunden und maßvollen ästhetischen Kritik. Zur schlosserschen Schule darf auch gezählt werden L. Häusser (1818—67), dessen Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes mit zu den besseren Leistungen unserer Geschichtschreibung zu stellen ist. Wie weit es aber der Professorendünkel in der Verleugnung aller Gerechtigkeit und Humanität zu bringen vermag, zeigen in widerlicher Weise Häussers Denkwürdigkeiten zur Geschichte der badischen Revolution, worin sich die gemeine Schadenfreude über die Standrechtsmorde von Mannheim, Rastatt und Freiburg nur leicht verbirgt. Häussers hinterlassene Vorlesungen über die Geschichte der französischen Revolution endlich sind nur erwähnenswert, weil sie einen neuen Beweis liefern, wie das doktrinäre Magistertum ganz und gar unfähig sei, den Männern jener großen und notwendigen Bewegung gerecht zu werden. Diese deutschen Kathederlinge hätten natürlich alles unendlich viel klüger und besser gemacht, sie, die doch wohl einige Bescheidenheit anzuthun Ursache gehabt, falls sie sich erinnern wollten, was sie für große Dinge zuwegegebracht, als sie, 118 Professoren stark, im Jahre 1848 in der Paulskirche ihre Reden redeten oder auch schwiegen . . .

Der deutschen National- nnd Stämme-Geschichte ist im 19. Jahrhundert mit steigendem Erfolge viel Eifer und Arbeit zugewendet worden, seitdem Heinrich Luden (1780—1847) auf zum Teil noch unsicheren Grundlagen es unternommen hatte, eine Allgemeine Geschichte der Deutschen zu schreiben. Eins der wichtigsten und anziehendsten Kapitel derselben, die Stauferzeit, behandelte Friedrich von Raumer (1781—1873) in seiner mit Recht zu einem beliebten Nationalgeschichtebuch gewordenen Geschichte der Hohenstaufen. Derselbe lieferte auch eine Geschichte Europas seit dem Ende des 15. Jahrhunderts und hat außerdem die historischen Studien noch mannigfach gefördert (Vorlesungen über die alte Geschichte, Herausgabe des Historischen Taschenbuchs, dessen stattliche Bänderreihe einen großen Reichtum trefflicher Abhandlungen enthält). Ein festes und breites Fundament für einen gediegenen und gedeihlichen Auf- und Ausbau der vaterländischen Geschichte wurde gelegt durch die auf des Freiherrn vom Stein Anregung unternommene und unter der Oberleitung von G. H. Pertz (1795—1876) rüstig geförderte Quellenschriftensammlung: Monumenta Germaniae historica (1835 ff.), welchem großartigen Unternehmen ein zweites, ebenfalls von Pertz (in Verbindung mit Grimm, Lachmann, Ranke und Ritter) geleitetes: Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit in deutscher Bearbeitung (1849 ff.) ebenbürtig zur Seite trat. Pertz hat auch das Leben des Freiherrn vom Stein verfaßt und demselben ein Leben Gneisenaus folgen lassen; allein diese Bücher, um der Fülle des in ihnen enthaltenen Materials willen höchst verdienstlich, verraten durch ihre sammelsurische Form nur allzu sehr, daß man ein großer Quellenforscher und doch kein Geschichtschreiber sein könne. Die biographische Kunst ist überhaupt in Deutschland noch nicht zu voller Blüte gelangt. Zu ihren besseren Leistungen gehören die gediegenen Bücher von J. D. E. Preuß († 1868) über Friedrich den Großen und die in saubersten Porzellanmalereimanier ausgeführten Biographischen Denkmale von K. A. Varnhagen von Ense (1785—1858), welcher Stilkünstler durch seine sehr geheimrätlich vornehmthuenden Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften früher den Herren Diplomaten und durch seine hinterlassenen Tagebücher später den Bürgern Demokraten so viel Freude gemacht hat. Zu dem vorhin über

die Quellensammlungen zur deutschen Geschichte Bemerkten sei nachholend noch hinzugefügt, daß W. Wattenbach die Geschichtequellen Deutschlands im Mittelalter einer meisterlichen Untersuchung und Erörterung unterzog (1858). Die gediegene, von unermüdlichem Forschungseifer zeugende, aber zu breit angelegte Deutsche Verfassungsgeschichte von G. Waitz blieb unvollendet.

Eine ganze Reihe von Historikern sodann hat in den letzten vier Jahrzehnten Absehen und Bemühung auf die Erforschung und Behandlung der deutschen National- und Spezialgeschichte gerichtet. So Joseph v. Hormayr (1781—1848), dessen Hauptverdienst auf der Herausgabe der Lebensbilder aus dem Befreiungskriege beruht, J. K. Pfister, D. Ch. v. Rommel, G. A. H. Stenzel, Ch. F. Stälin († 1873, Wirtembergische Geschichte), J. G. A. Wirth, K. W. Böttiger, J. Voigt, Adolf Menzel, W. Menzel, K. Hagen, H. Wuttke, J. W. Barthold (auch als Kulturhistoriker ausgezeichnet), A. Gfrörer, J. G. Droysen, welcher eine vorzügliche Biographie des Feldmarschalls York schrieb und mittels seiner Geschichte der preußischen Politik in urgründlicher Weise zu beweisen unternahm, daß Deutschland in Preußen aufgehen müßte, ferner E. F. Souchay (Geschichte der deutschen Monarchie), S. Sugenheim (Geschichte des deutschen Volkes und seiner Kultur) und W. Giesebrecht (1814—91), dessen Geschichte der deutschen Kaiserzeit als ein wirklich „grundlegendes“ Werk bezeichnet werden muß. Zugleich liefert es den schönen Beweis, daß man auch in Deutschland endlich zu der Einsicht gelangte, ein Geschichtebuch müßte nicht die absolute Langweiligkeit zur Voraussetzung haben, um wissenschaftlich und gründlich sein zu können.

Und nicht allein nach der nationalen Seite hin war der Aufschwung der deutschen Historik ein großartiger. Die universelle Empfänglichkeit und das weltweite Anschauungs- und Aneignungsvermögen unserer Nationalität bewies sich auch auf diesem Gebiete in erfolgreicher Weise, indem es unsere Litteratur mit Geschichtewerken bereicherte, auf welche sie stolz sein darf. Für das an die Namen von Heeren und Ukert geknüpfte große Unternehmen der Geschichte der europäischen Staaten schrieben ganz vortrefflich F. Ch. Dahlmann (1785—1860) die Geschichte von Dänemark — welches Buch jedoch seinen Verfasser weniger berühmt gemacht hat als seine kurzgefaßten Darstellungen der englischen und der französischen Revolution, — H. Leo die Geschichte Italiens (im Mittelalter, woneben die ausgezeichnete Geschichte der italienischen Städteverfassung von K. Hegel zu stellen ist), J. M. Lappenberg und R. Pauli die Geschichte von England, L. Herrmann die Geschichte Rußlands, A. Schmidt die (ältere) Geschichte Frankreichs, W. Wachsmuth die Geschichte Frankreichs im Revolutionszeitalter, K. Hillebrand die Geschichte Frankreichs von 1830—70, H. Schäfer die Geschichte Spaniens.

Dem Heeren- und Ukertschen Unternehmen schloß sich zur Ergänzung das der Staatengeschichte der neuesten Zeit an, für welches A. L. v. Rochau die Geschichte Frankreichs, H. Reuchlin die Italiens, A. Springer die Österreichs, R. Pauli die Englands, H. Baumgarten die Spaniens, Th. v. Bernhardi, welcher früher das hochwichtige kriegsgeschichtliche Werk Denkwürdigkeiten des russischen Generals Toll veröffentlicht hatte, die Rußlands und H. von Treitschke (geb. 1834), der beliebte Essayist (Historische und politische Aufsätze), die Deutschlands im 19. Jahrhundert verfaßte. Das letztgenannte Buch (1879 ff.), mit

viel rhetorischem Schmuck angethan, ist freilich nicht so fast eine „deutsche" Geschichte, als vielmehr eine mit Beiseitestellung geschichtlicher Gerechtigkeit und gleichen Maßes zugeschnittene, hochgradig borussomanische Vergötterung des Hauses Hohenzollern, dessen Mängel, Fehlgriffe und Verschuldungen der Verfasser hinter den von ihm aufgewirbelten Weihrauchswolken zu verbergen sich bemühte.

Sehr gelegen erschien zugleich mit dem ersten Bande genannten Buches, welches wie ein 790 Seiten langer Bückling vor dem Gegenstand der fanatischen Bewunderung des Verfassers aussah, das Buch Österreich und Preußen im Befreiungskriege von W. Oncken; denn hier, in diesem gediegenen, aktenmäßigen Werke, war ein Gegengift für jene Einseitigkeit gegeben. Unter Onckens Leitung ist auch ein geschichtliches Unternehmen ins Leben getreten, welches sich den beiden vorhin erwähnten als drittes anreiht, nämlich eine Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, von welchen etliche recht gelungen (z. B. Peter d. Gr. von A. Brückner und Ludwig der Vierzehnte von M. Philippson), andere dagegen freilich deutsch gründlich und fleißig, doch recht schulstaubtrocken und langweilig sind.

Von Spezialwerken älteren oder jüngeren Datums mögen noch mit Auszeichnung, teilweise mit höchster, genannt werden: Die Geschichte des osmanischen Reiches von J. v. Hammer-Purgstall, die Geschichte der Kreuzzüge von F. Wilken, die Geschichte Moreas während des Mittelalters von J. Ph. Fallmerayer, dem vielbegabten und vielbefeindeten Fragmentisten (Fragmente aus dem Orient), welcher so hell in die Zukunft schaute, weiter die Geschichte des Volkes Israel von G. H. A. Ewald, die Geschichte der hellenischen Stämme von O. Müller, die Geschichte des Demosthenes von A. Schäfer, der auch eine gute Geschichte des siebenjährigen Krieges lieferte, die höchst verdienstliche Geschichte des Altertums von M. Duncker, die geistvolle, mit geradezu genialer Stoffbeherrschung geschriebene Römische Geschichte von Th. Mommsen (geb. 1817), die vortreffliche Griechische Geschichte von E. Curtius, die Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter und die Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter von F. Gregorovius (1821—91, auch ausgezeichnet als Dichter und Schilderer: Euphorion, Wanderjahre in Italien), die Geschichte der Stadt Rom und Lorenzo de' Medici, il Magnifico von A. v. Reumont, die Geschichte des englischen Reiches in Asien und die Geschichte der Vereinigten Staaten von Nordamerika von K. F. Neumann, die Geschichte der Jakobäa von Baiern von F. Löher (auch ein Meisterschilderer von Land und Leuten: Griechische Inselfahrten, Ungarn u. a.), die Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen von O. Peschel, die Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich von L. Stein, die Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters von J. Janssen (vom katholischen Standpunkt aus, aber kenntnisreich und gut geschrieben, fortgesetzt von L. Pastor), die Geschichte Kaiser Friedrichs I. von H. Prutz, die (unvollendete) älteste Österreichische Geschichte von M. Büdinger, die Geschichte Tillys von O. Klopp, die Geschichte Maria Theresias von A. v. Arneth (eine Leistung ersten Ranges), die Geschichte der Schweiz von K. Dändliker, die Anfänge der schweizerischen Eidgenossenschaft von W. Oechsli, die Geschichte der Revolutionszeit 1789—1795 von H. v. Sybel (1817—95), welcher es sich zur Hauptaufgabe gemacht hat, die diplomatischen Fäden zu entwirren und klarzulegen, welche

zwischen dem Revolutionskrater in Paris und den europäischen Kabinetten hin- und her liefen. Eine gewaltige Arbeit liegt auch vor in seinem Werke Die Begründung des deutschen Reichs durch Wilhelm I.

Sybel, welcher sich zuerst durch eine tüchtige Geschichte des ersten Kreuzzugs einen Ruf gemacht, verehrte als seinen Lehrer Leopold Ranke (1795—1886), der als Geschichtschreiber und als anerkannter Meister einer zahlreichen, weitverbreiteten und einflußreichen Schule ohne Frage eine Stellung gewonnen hat, wie sie vor ihm in Deutschland kein Historiker besaß. Er ist der Gründer der „diplomatischen" Historik, für welche er mit ebensoviel Fleiß als Erfolg in einer langen Reihe von Werken Propaganda gemacht hat: Geschichte der romanischen und germanischen Völker, Fürsten und Völker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert, Die römischen Päpste, Die serbische Revolution, Die Verschwörung gegen Venedig im Jahre 1618, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, Französische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert, Englische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert, Preußische Geschichte, Geschichte Wallensteins, Die deutschen Mächte und der Fürstenbund, Die Ursachen des siebenjährigen Krieges, Weltgeschichte, Sämtliche Werke (1867 ff.).

Leopold Ranke.

Daß Ranke um die Geschichtewissenschaft sich hochverdient gemacht hat, untersteht gar keinem Zweifel. Ein Kenner der europäischen Archive, wie ein zweiter wohl kaum jemals existierte, hat er mit der Ausbeute seiner Forschungen das geschichtliche Material ganz wesentlich bereichert. Seine Belesenheit ist staunenswert. Mittels seiner Quellenkunde und Quellenkritik hat er nicht nur einzelne Gestalten und Ereignisse, sondern auch ganze Perioden der mittelalterlichen und modernen Geschichte in eine neue und richtigere Beleuchtung gerückt. Sein bevorzugtes Werkzeug war die diplomatische Korrespondenz, und er verdankte dem feinen Spürsinn, womit er die wirrverschlungenen Fäden der diplomatischen Berichterstattung zu verfolgen wußte, viele seiner schönsten Erfolge. Aber gerade hier liegt hart neben der größten Stärke Rankes seine leidigste Schwäche. Er kommt aus dem diplomatischen Gesichts- und aus dem höfischen Zauberkreis gar nicht heraus. Die Weltgeschichte spielt bei ihm nur, schlechterdings nur in Fürstenkabinetten, Ministerkanzleien und Diplomatenmappen. Das geheimrätliche Hinwegsehen über die eigentliche Lebensquelle der weltgeschichtlichen Entwickelung, über die Arbeit, das höfisch-elegante Nichtbeachten der arbeitenden Klassen, das aristokratelnd-gelehrte Nichtwissenwollen vom Volke, dieses Hinwegsehen, Nichtbeachten und Nichtwissenwollen, welches Ranke seinen vielgeliebten Diplomaten abgelernt, es hat sich bitter an seiner Geschichtschreibung gerächt. Sie hat nur fachmännische Bedeutung, keinen ethischen und nationalen Wert. Nirgends giebt sie ein volles und ganzes Gemälde des Wesens und

Lebens einer Nation oder einer Epoche. Unvergleichlich meisterlich, oft nur mittels weniger Striche weiß uns Ranke diesen Fürsten oder jenen Minister zu zeichnen.

Es giebt historische Bildnisse von ihm, die hinsichtlich geistreicher Auffassung und Feinheit der Farbengebung oder vielmehr der Silberstiftzeichnung ganz einzig dastehen. Aber daß Ranke auch nichthöfischen Lesern — und wir können doch nicht lauter Hofleute sein — zumutet, immer und immer nur in Gesellschaft von Königen und Königinnen, Mätressen, Ministern, Diplomaten, Kavalieren, Generalen und allenfalls noch Hofpredigern, Hofprofessoren und Hofmalern zu sein, immer und immer nur in Räumen und Kreisen, deren dumpfe Luft und uniforme Eleganz nie von einem Hauch und Zug des Volkslebens erfrischt und belebt werden, das macht die meisten seiner Bücher in die Länge so eintönig, bis zur Langweiligkeit eintönig. Immer nur den Hofmann sprechen zu hören, und wäre er die Blume aller Hofmänner, das ist mehr als Fleisch und Blut von denkenden Männern ertragen kann. Die wohlparfümierte Hofsalbe wird über alles und jedes hingestrichen, über Luther wie über Cromwell, über die Borgia wie über Katharina von Medici. Die zarte Glattstreichelung der letztgenannten Figur mit dem Sammethandschuh rankescher Hofhistorik (in der französischen Geschichte) ist ein sprechendes Beispiel, wie diese Historik mit der Geschichte umspringt. Die bluttriefende Dame erscheint bei ihm als eine höchst respektable Person, und der ganze Greuel der Bartholomäusnacht nimmt sich in seiner Darstellung aus, als wäre von einer vornehmen Jagdpartie die Rede.

Weil Ranke den Inhalt der Geschichte vorwiegend oder ausschließlich in den höfischen und aristokratischen Kreisen sucht, so ist es folgerichtig, daß er zunächst für diese Kreise Geschichte schreibt, die Geschichte für den Geschmack solcher Leser zurechtmacht. Erstes Gesetz muß hierbei sein, die „Dehors" zu wahren und alles und jedes, was es auch sei, mit einer gewissen gleichmäßig lächelnden Ruhe vorzubringen. „Pas de zèle!" Nur keine moralische Ereiferung! Denn erstens ist es plebejisch, laut zu sprechen, und zweitens ist das Sittengesetz bekanntlich nur für die „Canaille" und die „Roture" da, nicht aber für Menschen, d. h. für Geschöpfe vom Baron oder Geheimerat aufwärts. Die Weltgeschichte ist keineswegs das Weltgericht, bewahre! Sie ist vielmehr ein Diplomatensalon, wo Schurken und Scheusale, vorausgesetzt, daß sie hoffähig, auf dem Fuße völliger Gleichberechtigung mit den Besten und Edelsten verkehren. Diesen auffallenden Mangel an sittlichem Gefühl, diese erschreckende Gleichgiltigkeit inbetreff der Unterscheidung von Recht und Unrecht, Tugend und Laster, Verdienst und Verbrechen preisen die Bewunderer Rankes als „vollendete historische Objektivität". Die Nachwelt wird das Ding ohne Zweifel anders und richtiger bezeichnen, obzwar etwas unhöflicher.

Bei schärferer Prüfung geht übrigens diese angebliche „vollendete historische Objektivität" in Dunst auf. Man nehme z. B. Rankes Englische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert. Wird jemand — nämlich ein Urteilsfähiger und Aufrichtiger — behaupten wollen, hier sei die Wagschale der Darstellung und des Urteils völlig „objektiv", d. h. parteilos, gehalten? In Wahrheit besteht die „historische Objektivität" darin, daß der Verfasser die ganze Geschichte Englands zur angegebenen Zeit vom royalistischen Parteistandpunkt aus ansieht und darstellt. Verübeln wird ihm übrigens diese Parteinahme nur, wer den mit der „historischen Objektivität" getriebenen Schwindel für Ernst hält. Es hat niemals eine völlig „objektive" Historik gegeben und wird niemals eine solche geben, so lange die Historiker Menschen waren und Menschen sind, statt Fabeltiere von rasse-, geschlechts-, leidenschafts- und vaterlandslosen Engeln zu werden. „Mensch sein heißt ein Kämpfer sein", und jeder wahre Historiker ist von Haus aus ein solcher; ein Kämpfer für Licht, Wahrheit, Recht und Sitte, für sein Land, für sein Volk, für die Menschheit. Kann oder will er aber dies nicht sein, so mag ihn die gelehrte Charakterlosigkeit und Streberei für eine Weile zu einem ihrer Götzen machen. Allein damit hat er seinen Lohn dahin. Dauern wird er nicht, aber sein

Einfluß auf die Gegenwart, so weit immer seine Wirkung reicht, wird ein unheilvoller sein, weil er mittels der Vermischung von Recht und Unrecht das sittliche Gefühl abstumpft oder auch ganz beseitigt.

Die Kirchengeschichte fand bedeutende und erfolgreiche Bearbeiter in Planck, Schröckh, Neander, Wessenberg, der sich auch als Poet versucht hat, Rettberg, Baur, Hefele, Gieseler, Hase und Hauck. Als Geschichtschreiber der Philosophie zeichneten sich aus Ritter, Kuno Fischer, A. Schwegler, Zeller (Die Philosophie der Griechen, Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz), Überweg, Erdmann, Brasch und A. Lange mit der trefflichen Geschichte des Materialismus. Die Litterarhistorik, auf welche im Verlaufe unserer Betrachtung schon vieler Orten hingewiesen worden, ist zu hoher Vollkommenheit und Geltung gebracht worden durch Vertreter wie Gervinus, Hillebrand, Wackernagel, Koberstein, Vilmar, Gödeke, Gottschall, Bernhardy, Ulrici, Clarus, Elze, Ludw. Lemcke, K. Lemcke (auch kunstgeschichtliche Monographien und Aesthetik) Bergk, Klein, Bächtold, Ruth, A. F. v. Schack u. a. Schack hat auch ein sehr schätzenswertes Memoirenwerk geboten mit Ein halbes Jahrhundert, und in jüngster Zeit tauchte eine ziemlich reiche Litteratur an Erinnerungen und Tagebüchern auf; besondere Teilnahme erwecken die Tagebücher des Dichters Fr. Hebbel (herausgegeben von Fel. Bamberg, 1885–86).

Der große Feldherr Hellm. v. Moltke (1800—91) eroberte sich auch auf dem Felde der Litteratur einen Ehrenplatz nicht nur durch einige glänzende Abschnitte im großen Generalstabswerke über den Krieg von 1870—71, sondern besonders durch die Werke Der russisch-türkische Feldzug in der europäischen Türkei, ferner Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei 1835–39 und das Wanderbuch. Aus Moltkes Schriften spricht ein edler Mensch und Charakter im Hochsinne des Wortes, sowie ein Meister des Stiles. In den gesammelten parlamentarischen Reden des gewaltigen Reichskanzlers Otto v. Bismarck (geb. 1815), weniger ausgezeichnet durch äußeren Glanz der Redekunst, als durch Klarheit und Kraft, offenbart sich der große Staatsmann, während in seinen Briefen mehr der Mensch und Charakter bedeutungsvoll vom Zeithintergrunde sich abhebt.

In der Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts (1856 ff.) von H. Hettner verbindet sie sich in glücklichster Weise mit der Kulturgeschichte. Diese fand ebenfalls eifrige, umsichtige und ergebnisreiche Erforschung, sowie gediegene Darstellung. Ich nenne beispielsweise die Kulturgeschichte des deutschen Volkes in der Zeit des Übergangs aus dem Heidentum ins Christentum von H. Rückert, Die Geschichte der deutschen Nationalität von W. Wachsmuth, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms von L. Friedländer, Die Geschichte des Teufels von G. Roskoff, die Kulturbilder aus Hellas und Rom von H. Göll, Deutschland im 18. Jahrhundert von K. Biedermann, Das alte Wales von F. Walter, Die Kultur der Renaissance in Italien von J. Burckhardt. Eine sehr umfassend angelegte, aber nicht vollendete Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit lieferte G. Klemm (1843 ff.); später versuchten diesen ungeheuren Gegenstand O. Henne-Am Rhyn (Allgemeine Kulturgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, 1877 ff.), F. v. Hellwald (Kulturgeschichte in ihrer natürlichen

Entwickelung, 1878) und Jul. Lippert (Kulturgeschichte der Menschheit, 1886 ff.) zu bewältigen, jeder in seiner Art und keiner ohne Erfolg. Verdiente Erwähnung geschehe an dieser Stelle auch Joh. Scherrs (1817—86). Als Historiker und Essayist von unbestechlicher Eigenart in Auffassung, Behandlung des Stoffes und Stils, berücksichtigte er besonders die kultur- und litterargeschichtlichen Stoffe und Gebiete (Blücher und seine Zeit, Deutsche Kultur- und Sittengeschichte, Schiller, Germania, Menschliche Tragikomödie, u. a.), und bewährte dichterische Gestaltungskraft in Roman und Novelle (Michel, Novellenbuch). Für die Geschichtschreibung der bildenden Künste haben Treffliches, zum Teil Mustergiltiges geleistet G. F. Waagen, J. K. L. Schorn, K. Schnaase (Geschichte der bildenden Künste, ein klassisches Werk), F. Kugler (Handbuch der Kunstgeschichte), E. Förster (Geschichte der deutschen Kunst), J. Braun (Geschichte der Kunst), A. Woltmann (Holbein), A. von Wolzogen, K. von Lützow, F. Reber, R. Springer (Raffael und Michel Angelo), H. Grimm (Leben Michel Angelos), W. v. Lübke (Grundriß der Kunstgeschichte, Geschichte der Architektur, Geschichte der deutschen Renaissance u. a.), J. R. Rahn (Kunstgeschichte der Schweiz).

Eine gute Geschichte der Musik schrieb A. W. Ambros. Auch an tüchtigen Lebensbeschreibungen unserer großen Tondichter ist kein Mangel (Händel von Chrysander, Bach, Schumann von Spitta, Mozart von Jahn, Beethoven von Nohl und von Marx, Haydn von C. F. Pohl). Der feinsinnige Erzähler (Novellen) und vielseitige Ethnograph und Kunsthistoriker W. H. Riehl (Die Pfälzer, Naturgeschichte des Volks, Die deutsche Arbeit) hat sich ebenfalls mit der Ästhetik und Geschichte der Tonkunst beschäftigt (Musikalische Charakterköpfe). Nikolaus Copernicus fand in Leop. Prowe (1883 ff.), A. Dürer in M. Thausing (1883 ff.) einen berufenen Biographen.

* * *

Ich habe es für passend gehalten, die vorstehende Skizze von der Historik ohne Unterbrechung zu Ende zu führen, und muß demnach jetzt, um die Geschichte der dichterischen Litteratur wieder aufnehmen zu können, um etliche Jahrzehnte zurückschreiten.

Die Romantik war in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts in unsägliche Faulheit und Plattheit verlaufen, die Litteratur überhaupt der Mittelmäßigkeit und Gemeinheit verfallen. Van der Velde, Clauren-Heun und Schilling beherrschten die Leihbibliotheken, Müllner, Houwald, Julius v. Voß und Töpfer das Theater. Gegen diese Jämmerlichkeit richtete sich einerseits die belletristische Polemik Hauffs, andererseits die kritische Menzels und Börnes.

Wolfgang Menzel (1798—1873) polemisierte im Geiste der Romantik gegen die Verfallenheit derselben, eiferte vom deutschtümlichen Standpunkt aus gegen Goethe, während er entgegen der romantischen Tradition Schiller auf den Schild hob, ohne sich jedoch dadurch hindern zu lassen, Tieck für den größten deutschen Dichter zu erklären. Wenn er auf der einen Seite von der Romantik so befangen war, wie ihn seine poetischen Versuche, die dramatisierten Märchen Rübezahl und Narcissus zeigen, auf der andern mit der liberalen Partei gegen die politischen Konsequenzen der Romantik Sturm lief, so war sein kritischer Standpunkt von Anfang an ein in sich unhaltbarer. Daß er aber in seinem Jugendfeuer tüchtig in der Litteratur aufgeräumt und die Über-

schwemmung derselben durch das Schlechte und Unzulängliche abgedämmt hat, sollte nicht vergessen werden. Ebenso, daß er durch seine Deutsche Litteraturgeschichte (1827) mit den Anstoß zu einer geistvolleren Behandlung der Litterarhistorik gegeben hat. Später gänzlich in die romantische Unfreiheit zurückgefallen, ließ er sich gegenüber der jüngeren Autorengeneration zu Mißgriffen verleiten, die nicht zu entschuldigen sind. Wie richtig er übrigens sah, als er behauptete, unter dem kokett umgeworfenen Karbonarimantel der meisten sogenannten „Jungdeutschen“ den hofrätlichen Livreefrack zu erblicken, hat sich später traurig genug bewahrheitet.

Ludwig Börne (1786 bis 1837) begann seine Laufbahn als Kritiker in seinen Journalen Die Zeitschwingen (1818—1820) und Die Wage (1820—1821) und stellte in seinen Gesammelten Schriften (1829) seine zerstreuten Aufsätze, humoristischen Novellen, Tagebuchblätter und Aphorismen zusammen. Er schärfte sein kritisches Messer an den Armseligkeiten des deutschen Theaters, übte es nach und nach an allen Ärmlichkeiten des deutschen Lebens, wie er sogar die thurn- und taxissche „Postschnecke“ nicht zu sezieren vergaß, und legte es zuletzt mit unerhörter Kühnheit und Unerbittlichkeit an die staatlichen Zustände Deutschlands und Europas (Briefe aus Paris, 1831 ff.).

Ludwig Börne.
Stich aus der Sammlung T. O. Wild, Magdeburg.

Religiös und philosophisch kaum mehr emanzipiert als Menzel, hat er dagegen als Politiker alle Fesseln der Romantik abgestreift. Wie in Lessing das ästhetische Bewußtsein einer neuen Zeit lebte und thätig war, so in Börne das politische.

Er war der erste Apostel der politischen Religion der Zukunft, der Vorläufer einer Epoche der Demokratie und Republik. Er hat den Samen einer demokratischen Litteratur ausgestreut und genährt, und kein Schriftsteller der Periode von 1830 bis 1850 wird leugnen können, daß Börne auf ihn gewirkt habe. Er starb im Exil, weil er für Freiheit und Gerechtigkeit, für die Armen und Unterdrückten gekämpft und den Despotismus und die Lüge gehaßt. Er hat sein Vaterland geliebt mit einer zornigen Liebe, deren Sonnenstrahl hinter den düsteren Hagelwolken seiner Satire immer vorleuchtete, zuletzt noch rührend warm in seinem Menzel der Franzosenfresser. Sein Humor brach nicht hervor wie die lächelnde Thräne aus Jean Pauls Auge, sondern wie ein roter Blutstrom aus einem Herzen, das an Deutschland verblutete.“ Als ein nicht unebenbürtiger Erbe des börneschen Humors verdient Wilhelm Schulz († 1860) ausgezeichnet zu werden, dessen Geschichte des deutschen Michels (1842) ein Kleinod unserer satirischen Litteratur ist. Nicht weniger sind ein solches

die Tierstaaten von Karl Vogt, welcher es so meisterlich verstanden hat, die naturwissenschaftliche Forschung zur Basis kaustischer Satire zu machen.

Die Kritik hat nach Menzels und Börnes Vorgang in der Litteratur der Gegenwart eine immer größere Rolle gespielt. Nach allen Seiten hin wurde mit der Vergangenheit kritisch gebrochen, um durch die Negation hindurch wieder zum Positivismus zu gelangen. Die hegelsche Philosophie spitzte sich in der jung-hegelschen Schule, welche in den von Echtermeyer, Ruge[216]) und ihren Freunden geschriebenen Hallischen, nachher Deutschen Jahrbüchern ein einflußreiches Organ sich geschaffen hatte, immer mehr zu revolutionären Kritizismus zu, der gegen alles Verrottete oder verrottet Geglaubte in Kirche, Staat, Gesellschaft, Wissenschaft, Litteratur und Kunst tapfer anging, mitunter aber auch in der Weise von Don Quijotes Anrennen gegen Windmühlen; denn gar nicht selten lief dieser revolutionäre Kriticismus, diese sich selbst „souverän" dünkende Kritik in die absonderlichsten Schnurrpfeifereien und windigsten Windbeuteleien aus. Die Heldenspieler der kritischen Tragikomödie, welche man jedoch dazumal tragisch-ernsthaft nahm, waren neben Arnold Ruge (1802—80) vorzugsweise David Friedrich Strauß (1808—74), Bruno Bauer (1809—82) und Ludwig Feuerbach (1804 bis 1872). Ab und zu gaben auch fremde Revolutionsmacher, wie z. B. der Russe Bakunin, unter irgend einem falschen Namen in den Jahrbüchern kritische Gastrollen. Strauß unterminierte mittels seines Hauptwerkes Das Leben Jesu (1835) die historischen Grundlagen des Christentums, und Feuerbach bildete dann sich und anderen ein, er hätte mittels seines Buches Das Wesen des Christentums (1841) dieses selbst in die Luft gesprengt. Bauer hat den beiden redlich sekundiert, namentlich mit seiner Schrift über Die evangelische Geschichte der Synoptiker (1841).

Es versteht sich von selbst, daß dieser tiefgründige und umfassende Kriticismus, von der Bekämpfung des kirchlichen Aberglaubens zu der des staatlichen vorschreitend, überall, ob sympathisch oder antipathisch wirkend, außerordentlich anregend war. Auch auf national-litterarischem Gebiete, wo er ja die Umkehr von der Romantik zur Humanitätsidee unserer Klassik vermitteln half. Aber daneben hat die „souveräne Kritik" gar vieles von dem verschuldet, was das deutsche Leben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so unerquicklich machte. Diese Kritik ist es gewesen, welche in ihrem kolossalen Dünkel, in ihrer grenzenlosen Unwissenheit in Betreff der Anschauungs- und Gefühlsweise, wie in Betreff der geistigen Bedürfnisse des Volkes, die Schleusen aufzog, durch deren Öffnungen die Schlammflut des Materialismus mit breiter Unverschämtheit sich hereinwälzte. Daß die Sehkraft einer scharf und schärfst kritisch geschliffenen Gelehrtenbrille über den Gesichtskreis des Schreibtisches gar häufig nicht hinausreiche, hat Strauß noch kurz vor seinem Tode dargethan mittels Veröffentlichung seiner Schrift Der alte und der neue Glaube (1873). In diesem mittelmäßigen Buch, worin der Verfasser den damals gerade rasenden Modecancan des Darwinismus mit wenig Grazie mittanzte und welches darum vom Bildungsphilister mit frenetischem Beifall begrüßt wurde, war der „große wissenschaftliche", allenfalls einem siebzehnjährigen Gymnasiasten nachzusehende „Fund" gemacht, die religiösen Gefühle und Bedürfnisse des Volkes würden in der Zukunft mittels ästhetischer Genüsse zu befriedigen sein. Zu solcher Läppischkeit ist die mit Zuchtwahltheorie verquickte Hegelei schließlich herabgekommen.

Derweil hatte die Wiederaufnahme des Grundgedankens unserer Klassik national-litterarisch schaffend zu wirken angefangen. Daher datieren die Vorzeichen einer neuen Litteraturperiode, welche, so wollen wir hoffen, eine nicht allzuferne Zukunft uns bringen mag. Mit den Vorläufern derselben haben wir uns jetzt, zum Schlusse des Kapitels noch zu beschäftigen.

Ein Dichter, welcher für die Litteratur der Zukunft vielfache Anknüpfungspunkte bietet, ist August Graf v. Platen-Hallermünde, geb. am 24. Oktober 1796 zu Ansbach, gest. am 5. Dezember 1835 zu Syrakus.[217] Er hängt durch seine auf Schelling gewandten philosophischen, sowie durch seine orientalischen Studien — der letzteren Frucht sind die melodischen Ghasele — mit der Romantik zusammen; allein bald rang sich sein dem Ewigschönen zugewandter Geist aus der romantischen Befangenheit, von welcher seine Jugenddramen Der gläserne Pantoffel, Der Schatz des Rhampsinit, Berengar, Der Thurm mit sieben Pforten, Treue um Treue, noch Zeugnis geben, zum freien Hellenismus durch. So markiert er die Rückkehr „aus der Willkür der Romantik zur Strenge der Klassicität, aus dem wilden Teutonentum zum milden Griechentum", dessen reinmenschlicher Gehalt durch ihn für die Litteratur wieder fruchtbar zu werden begann. An die Stelle des subjektiven Beliebens der Romantik setzte er die objektive Fortschrittsidee, wie der weltgeschichtliche Prozeß sie darlegt. Von dem Gedanken der Freiheit ging fürder all sein Dichten aus. Alles Nebelhafte, Unklare, Mystisch-Asketisch-Unschöne war ihm verhaßt. Er flüchtete vor den romantischen „Götzen der Buße" wie Schiller gern zu den menschlich edlen hellenischen Göttergestalten.

„Inbrünstige, fromme Gebete
Dir, Kypria, send' ich empor,
Indem ich die Küsten betrete,
Die Haine, dir eigen zuvor.
Du lächelst noch immer dem Gruße
Der Gläubigen, innig und mild;
Nie konnten die Götzen der Buße
Verdrängen dein göttliches Bild."

Nach einem Stiche.

Er bekannte sich gegenüber der romantischen Überschwenglichkeit offen zum gesunden Menschenverstand, welchen er niederschmetternde Worte an den Romantiker richten ließ:

„Zwar als Verbannter schleich' ich jetzt allein umher,
Doch vom Exil abruft mich einst das deutsche Volk:
Schon jetzt erklingt im Ohre mir sein Reueton,
Schon zerrt es mich am Saume meines Kleids zurück.
Dir aber, welchen schonend ich behandelte,
Dir schwillt der Kamm gewaltig, bitter höhnst du mich
Und hältst für deinesgleichen mich, Betrogener.
Unseliger, der du heute nun erfahren mußt,
Welch einen Schatz beherzter Überlegenheit,
Biegsamer Kraft im Vorgefühl des Bewältigens,
Welch eine Suada dichterischer Redekunst.

In meines Wesens Wesenheit Natur gelegt!
Denn jeden Hauch, der zwischen meine Zähne sich
Zur Lippe drängt, begleiten auch Zermalmungen.
Und kraft der Vollmacht, welche mir die Kunst verlieh,
Zerstör' ich dich und gebe dich dem Nichts anheim."

Nie hat ihn seine Künstlernatur verhindert, an den Hoffnungen, Leiden und Kämpfen seiner Zeitgenossen den innigsten Anteil zu nehmen. Er hat in seinen Polenliedern auf der Asche eines zertretenen Volkes das schönste Totenopfer dargebracht, er ist auf seinem Wege an keinem Freiheitsmärtyrer vorübergegangen, ohne dessen bleiches Haupt zu bekränzen, er hat in Terzinen voll danteschen Zornes das Zarentum gebrandmarkt und den Rückwärtsern triumphierend zugerufen, daß die Idee der Freiheit allen Schranken zum Trotz „bakchantisch und unsterblich" sich fortwälze. Seine litterarische Polemik, wie er sie in den aristophanischen Komödien Die verhängnisvolle Gabel (1826) und Der romantische Ödipus (1828) entwickelte, war ihm nicht, wie sie Tieck es gewesen, bloß ein geistreiches Spiel, sondern heiliger Ernst. Er verlor dabei den Zusammenhang zwischen Leben und Litteratur nie aus den Augen und traf durch die litterarische Verschrobenheit hindurch die deutsche überhaupt. Die Romantik war ihm identisch mit Unfreiheit und Unwahrheit, und die Streiche, welche er auf sie geführt, waren vollwichtig und gut gezielt. Es ist anerkannt, daß er die poetischen Gattungen, womit er sich vorzugsweise beschäftigte, das Sonett, die Ode, den Hymnus, die Ballade, das Epigramm, zur höchsten Formvollendung gebracht hat, und von Tag zu Tag nahm, seit er tot, die Erkenntnis zu, daß diese Formschönheit nur das passende Gewand für den edlen Gedankenreichtum seiner Gedichte sei.

In Heinrich Heine (geb. am 13. Dezbr. 1799 zu Düsseldorf, gest. am 27. Febr. 1856 in Paris[213]) vernichtete die Romantik sich selbst. Sie lief bei ihm in die Spitze des Witzes aus, um mit klirrendem Lachen abzubrechen. Sie schlägt in seinen Liedern noch einmal ihre süßesten Töne an — wie z. B. die ganze Romantik nichts Katholisch-Innigeres hervorgebracht hat als Heines „Wallfahrt nach Kevlaar" und das wundersame Nordseebild „Frieden" —, um dann plötzlich in den gellenden Lachtriller der Selbstverhöhnung überzuspringen. Echt romantisch ist bei ihm die zügellose Willkür der genialen Persönlichkeit, womit er in diesem Augenblick sein humanistisches Ideal mit allen Lichtern der Poesie und des Gedankens verklärt, um dasselbe im nächsten mit seiner Narrenpritsche zu mißhandeln, ihm Sarkasmen ins Gesicht zu spucken, es durch den Kot zu schleifen. Was Byron für die europäische, war Heine für die deutsche Litteratur. Er „läutete seiner Zeit zu Grabe und verkündete eine neue, menschliche, ungenierte Zeit", deren Genuß er in seinem genialen Belieben für sich vorwegnahm. Seine durchweg auf die intellektuelle und soziale Befreiung des Subjekts gerichtete Tendenz mußte notwendig das eigene Ich als den Mittelpunkt der Welt setzen, dem das Recht der Persönlichkeit höher steht, als das Recht der Menschheit, und daher erscheint bei Heine die Beschäftigung mit dem letzteren weit mehr als ein kokettes, wenn auch glänzend durchgeführtes Spiel, denn als Überzeugung und Begeisterung.

Man kann bei Heine höchstens eine Begeisterung des Witzes gelten lassen, d. h. Heine hätte lieber Schlimmes, sogar Schlimmstes über sich ergehen lassen, als einen ihm auf der Zunge prickelnden witzigen Einfall nicht ausgesprochen. Daß Heine ein charakterloser Mensch war, kann nach seinen eigenen „Geständnissen" keinem Zweifel mehr unterliegen. Hat er

Heinrich Heine. Nach einem Gemälde von Oppenheim

doch aus den geheimen Fonds unter Louis Philipp einen Jahresgehalt bezogen, also aus einer Quelle, welche nur für Mouchards, Spione, Apostaten und Verräter floß. Abgesehen von diesem unaustilgbaren Brandmal ist es auch gewiß, daß Heine infolge des Mangels an sittlichem Gehalt nie dazu kommen konnte, ein Kunstwerk zu schaffen, wie seine geniale Begabung wohl hätte eins erwarten lassen. Das Treffendste vielleicht, was über Heine gesagt worden, ist seine witzige Selbstkritik: „Ich bin Sauerkraut, mit Ambrosia angemacht.“

Weil aber vor dem Witz, dieser eigensten Eigenschaft Heines, das eigene Ich keineswegs sicher ist, so ward es in den bakchantischen Wirbel der witzigen Weltbetrachtung hineingezogen und flammte zuletzt auf dem lachenden Holzstoß, auf welchen Heine die alte Religion, den alten Staat und die alte Gesellschaft warf, mit auf. Heines Erstlingssachen, ein Bändchen Gedichte und die Tragödien Almansor und Ratcliff (1823) gingen unbeachtet vorüber; erst durch seine Reisebilder (1826) und durch sein Buch der Lieder (1827) ward er epochemachend. Die Reisebilder (4 Bände) forderten nach allen Seiten hin „eine Emanzipation von den alten Autoritäten, sie brachten einen heilsamen Sauerteig in den faulen Haufen und formulierten die Nichtigkeit der Zeit". In diesem Buche erhebt sich die Kritik zur Poesie und es bildet neben Byrons Don Juan den eigentlichen Kodex der „Zerrissenheit", als deren Frucht es der Verfasser mit dem rücksichtslosen Motto aus Immermann, welches er der ersten Ausgabe vorsetzte, selber kennzeichnete:

„Des Altars heil'ge Deck' um eines Diebes
Scheusäl'ge Blöße liederlich gewunden!
Der goldne Kelchwein des Gefühls gesoffen
Von einem Trunkenbolde! Eine Rose,
Zu stolz, den Tau des Himmels zu empfangen,
Herberge nun der giftgeschwollnen Spinne."

Die Wirkung der Reisebilder wurde erhöht durch ihren Stil. Die deutsche Prosa war nämlich durch pedantische Nachkünstelei goethescher Muster unsäglich zäh geworden und allmählich gefroren. Börne begann diese kalte Masse mit dem jeanpaulisierenden Stil seiner ersten Periode aufzutauen, aber erst Heine brachte sie wieder recht in Fluß. Dieses glänzende Antithesenspiel, dieses kokette Abspringen, diese abgerissenen Sätze, nachlässig einherschlendernd, aber sogleich wieder wechselnd mit Perioden von vollendeter Rundung und Straffheit, diese sich haschenden Streiflichter und Schlagschatten, diese scheinbare Verwirrung und wirkliche Harmonie, dieser Stil, aus dem die Flöte der Liebe ebenso weich und schmelzend tönt wie die Tuba des Zornes schmetternd und drohend, muß blenden, spannen, hinreißen und festhalten. Auf den Dichter des Buches der Lieder sodann läßt sich ganz gut anwenden, was er selbst in den Reisebildern inbetreff der Lady Mathilde sagt: „Es giebt Herzen, worin Scherz und Ernst, Böses und Heiliges, Glut und Kälte sich so abenteuerlich verbinden, daß es schwer wird, darüber zu urteilen. Ein solches Herz schwamm in der Brust Mathildes; manchmal war es eine frierende Eisinsel, aus deren glattem Spiegelboden die sehnsüchtig glühendsten Palmenwälder hervorblühten, manchmal war es wieder ein enthusiastisch flammender Vulkan, der plötzlich von einer lachenden Schneelawine überschüttet ward." Die lyrische Gestaltung dieser Kontraste und Widersprüche in scheinbar nachlässigen, in Wahrheit aber künstlerisch vollendeten Formen im Buch der Lieder ist es, was Heine zum großen Lyriker macht. Er hat, wie kaum ein zweiter, aus dem innersten Wesen der Zeit heraus gedichtet, und darum ist das Buch der Lieder eine poetische That, so bedeutend wie Goethes Werther und Schillers Räuber es waren. Seit 1830 lebte Heine in Frankreich, dessen Verhältnisse unter Louis Philipp er in seinen Französischen Zuständen schilderte.

Es ist dies ein unerquickliches Buch durch die politische Charakterlosigkeit, welche es markiert; noch unerquicklicher ist Heines Buch über Börne, welches das Grab eines Toten vergeblich zu entweihen suchte, und am unerquicklichsten die spätere Sammlung von Schilde-

rungen aus Paris, welche ihrem Titel Lutetia Ehre machen: der Geruch der Kotstadt duftet aus ihnen. Man muß aber doch die scharfe Beobachtung und das tiefgehende Urteil Heines bewundern. Wenn man seine Lutetia heute wieder durchblättert, stößt man auf Ansichten und Prophezeiungen, welche durch die Ereignisse von 1870—71 in überraschender Weise buchstäblich bestätigt worden sind.

Im Salon hatte Heine seine zerstreuten publizistischen und novellistischen Aufsätze gesammelt. Ganz vortrefflich sind darunter die Florentinischen Nächte, und sehr zu bedauern ist, daß die Fragmente Schnabelewopsky und Der Rabbi von Bacharach keine Fortsetzung erhalten haben. Die Besprechung deutscher Wissenschaft im Salon, wie auch die Romantische Schule und den Schwabenspiegel kann man nur als Witzfeuerwerke gelten lassen. Heines Neue Gedichte (1844), sowie die beiden größeren humoristischen Dichtungen Atta Troll (1843) und Deutschland, ein Wintermärchen (1844) faßten, ohne ein vorschreitendes Herausgehen aus Heines Manier zu beurkunden, noch einmal alle die glänzendsten Eigenschaften derselben zusammen; am keckſten das Wintermärchen, die Krone von Heines Dichtung. Besonders stark ist darin betont die pantheistische Negation des christlichen Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits; auch wird das alte Lieblingsthema Heines, die Einsetzung des Sensualismus in seine Rechte gegenüber dem christlichen Spiritualismus, in dithyrambischen Tönen variiert:

„Sie sang vom irdischen Jammerthal,
Von Freuden, die bald zerronnen,
Vom Jenseits, wo die Seele schwelgt
Verklärt in ew'gen Wonnen.
Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eiapopeia vom Himmel,
Womit man einlullt, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel.
Ich kenne die Weise, ich kenne den Text,
Ich kenn' auch die Herren Verfasser;
Ich weiß, sie tranken heimlich Wein
Und predigten öffentlich Wasser.
Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.
Wir wollen auf Erden glücklich sein
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,
Was fleißige Hände erwarben.
Es wächst hienieden Brot genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,
Und Zuckererbsen nicht minder.
Ja, Zuckererbsen für jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen.
Ein neues Lied, ein besseres Lied,
Es klingt wie Flöten und Geigen!
Das Miserere ist vorbei,
Die Sterbeglocken schweigen.
Die Jungfer Europa ist verlobt
Mit dem schönen Geniusse
Der Freiheit; sie liegen einander im Arm
Und schwelgen im ersten Kusse.
Und fehlt der Pfaffensegen dabei,
Die Ehe wird giltig nicht minder —
Es lebe Bräutigam und Braut
Und ihre zukünftigen Kinder!"

Der Romanzero (1851), womit der Dichter vom Publikum Abschied nahm — bei welcher Gelegenheit er den bekannten „Bekehrungswitz" losließ — brachte nur die alten heineschen Farben und Töne, aber bedeutend abgeblaßt und abgeschwächt. Einzelnes jedoch zeigt noch die Vollkraft heineschen Witzes; so z. B. die Disputation zwischen dem Rabbi und dem Mönch. In der litterarischen Hinterlassenschaft des Dichters kamen Beweise zum Vorschein, daß er auf seinem vieljährigen schrecklichen Krankenlager manchmal noch einen ergreifenden, ja erschütternden lyrischen Brustton gefunden habe

Die poetischen Glossen, womit er die Ereignisse der so schmählich vergeckten deutschen Revolution von 1848 begleitete, enthalten das Kühnste, was die deutsche Satire jemals ersonnen hat. Im übrigen wäre es irrig, zu wähnen, das Zerstörungsfeuerwerk des heineschen Witzes hätte eben nur die Bedeutung eines schnell verprasselnden Feuerwerkes. Es wohnt diesem Zerstörungsjubel, unter dessen Fanfaren die Sphinx der Romantik, ihr Rätsel selber lösend, sich in den Abgrund der Vernichtung stürzte, auch eine schaffende Kraft inne. Indem Heine als der größte Satiriker, welchen seit Aristophanes, Cervantes, Rabelais und Swift die Welt gesehen, die Nichtigkeit der alten offiziellen Gesellschaft aufzeigte, weckte er zugleich die Sehnsucht nach einer neuen. Das ist das befreiende Moment in der Poesie.

An Börne und Heine zunächst knüpften sich die litterarischen Bestrebungen einer Anzahl von Schriftstellern, welche nach der Julirevolution von 1830 auftraten und die man unter dem ziemlich willkürlichen Kollektivbegriff des Jungen Deutschlands zusammenfaßte.[219]) Börne gab den politisch, Heine, wenn man so sagen darf, den philosophisch und sozialistisch revolutionären Anstoß zu dieser litterarischen Bewegung, die anfangs sehr emanzipationslustig sich gebärdete, bald jedoch die Hoffnung, sie werde eine neue Litteraturperiode herbeiführen, täuschte, indem sie über Börne und Heine nicht hinauskam und bereits verschollen ist. Geschrei und Lärm erregte das junge Deutschland indessen genug, und die deutschen Regierungen kamen der gehässigen Denunziation desselben durch Menzel, wonach die Jungdeutschen Christentum und Monarchie umstürzen, das Fleisch emanzipieren, Ehe und Familie vernichten, die Gesellschaft entsittlichen und auflösen wollten, mit größter Bereitwilligkeit entgegen und verliehen durch Bücherverbote, Prozessierung, Einkerkerung und Ausweisung von jungdeutschen Autoren der Sache eine Wichtigkeit, die uns jetzt recht komisch vorkommt. Denn die Jungdeutschen waren im allgemeinen gar ungefährliche Menschen, weit mehr von der Eitelkeit als vom Revolutionsgeist besessen, und mehrere derselben haben sich später so vortrefflich zu deutschen Hofräten, Hoftheaterintendanten und Hofprofessoren qualifiziert, daß ein sehr starker Keim zu solcher Entwickelung von Anfang an in ihnen vorhanden gewesen sein mußte.

Man rechnet zum jungen Deutschland als Häuptlinge Ludolf Wienbarg (1802 bis 1872), einen männlich-tüchtigen Charakter, Heinrich Laube (1806—84), Theodor Mundt (1808—61), Karl Gutzkow (1811—78), der sich von allen am frischesten und produktivsten erhalten, und Gustav Kühne (1806—88, Neue Gedichte, 1886). Wienbargs Ästhetische Feldzüge (1834) und Wanderungen durch den Tierkreis, Laubes Roman Das junge Europa und Reisenovellen, Mundts Novelle Madonna, Gutzkows Briefe eines Narren an eine Närrin, sein Roman Wally und sein Drama Nero sind die hauptsächlichsten Dokumente der sogenannten jungdeutschen Richtung. Die Kritik war unter den Jungdeutschen der Punkt, von welchem sie ausgingen und zu dem sie immer wieder zurückkehrten. So lieferte, abgesehen von den verschiedenen jungdeutsch redigierten Zeitschriften, Laube seine Modernen Charakteristiken und seine Geschichte der deutschen Litteratur, Mundt seine Kritischen Wälder und seine Allgemeine Litteraturgeschichte, Gutzkow seine Beiträge zur Geschichte der neuesten Litteratur, seine Zeitgenossen, seine Öffentlichen Charaktere, seine Schriften über Goethe und Börne, Kühne seine Männlichen und weiblichen Charaktere, seine

Porträts und Silhouetten. Auch das Reisen und Reisebildnern ging sehr im Schwange und wurde vornehmlich von Laube und Mundt stark betrieben, wobei es an hochtönenden Titeln, wie „Weltfahrten“ u. dgl. m. nicht fehlte. Die soziale Novelle wurde besonders von Mundt und Gutzkow kultiviert, von letzterem oft meisterhaft.

Mundt und Laube wandten sich später zum historischen Roman, und jener schrieb in dieser Gattung den Thomas Münzer und den Mendoza, dieser die Gräfin Chateaubriand, Die Bandomire, Graf Horn und der Deutsche Krieg. Auch Kühne gehört mit seinen Klosternovellen, seinen Freimaurern und seinen Rebellen von Irland hierher. Gutzkow dagegen versuchte sich mit Glück im philosophisch-humoristischen Roman (Maha Guru, Blasedow und seine Söhne), gab zwei soziale Romangemälde von den großartigsten Dimensionen (Die Ritter vom Geiste und Der Zauberer von Rom), baute auf der Basis fleißigster Detailstudien über die Reformationszeit den historischen Roman Hohenschwangau auf und suchte in seinem Roman Die Söhne Pestalozzis das kriminalgeschichtliche Rätsel Kaspar Hauser dichterisch zu lösen, während er andererseits, wie auch Laube that, seine Produktionskraft dem Theater zuwandte und eine Reihe von Dramen schrieb, die zum Teil mit großem Erfolg über die Bühne gingen (besonders Patkul, Zopf und Schwert, Das Urbild des Tartuffe, Uriel Acosta.[220]) Von Laubes Dramen sind die besten die effektreichen Karlsschüler und die technisch trefflich gebauten Struensee und Graf Essex.

Jugendbildnis. Stich von Weger.

In den Gesammelten Schriften Laubes, 1875 fg., finden sich die interessanten Erinnerungen. Er hat auch ein schlechtes Buch über das Frankfurter Parlament von 1848 geschrieben, welches jedoch merkwürdig bleibt, insofern es auf jeder Seite darthut, bis zu welchem Grade von Jämmerlichkeit der deutsche Liberalismus der dreißiger Jahre schon in den vierziger Jahren herabgekommen war.

Die Gedankengärung, welche in den früheren Hervorbringungen der „Jungdeutschen“ ihre Blasen aufwarf und als deren treibenden Sauerteig man überall und leicht

den Byronismus nachweisen kann, gab sich noch später, nach der jungdeutschen Epoche, auch in einer begabten Dichterin kund, Elise Schmidt, welche den Judas Iskariot (1851) und andere dramatische Dichtungen schrieb.

Das Theater wurde ein eifrig erstrebtes Ziel der dieser und der folgenden Zeit angehörenden Dichtergeneration, welcher wir uns jetzt zuwenden müssen, ohne bei dieser Betrachtung, wie ausdrücklich bemerkt sei, eine streng chronologische Ordnung einhalten zu können. Der Stoff widerstrebt aus mannigfachen Gründen einer organisch-historischen Gliederung, und wir müssen uns deshalb mit Mosaikbildnerei begnügen ... Zunächst sei flüchtig an die dramatische Thätigkeit von J. L. F. Deinhardstein, H. Marggraff (auch als Balladendichter und Kritiker namhaft), H. Köster, J. Kuranda, J. von Plötz, Charlotte Birch-Pfeiffer (1800—68, auch Erzählerin), R. Benedix (1811—73, äußerst fruchtbarer Lustspieldichter), Gustav zu Putlitz und L. Feldmann erinnert. R. Griepenkerl (Robespierre) und Rudolf Gottschall (geb. 1823) suchten die Bühnenbedürfnisse des Tages mit den Forderungen einer edleren, insbesondere auf historische Gegenstände gerichteten Dramatik zu vermitteln. Gottschall, auch als Kritiker und Litterarhistoriker (Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts, Porträts und Studien) zu wohlverdientem Ansehen gelangt, hat mehr nach der lyrisch-epischen Seite hin Begabung bewährt und Erfolge gewonnen, insbesondere mittels seines Dithyrambus Die Göttin, mittels seiner poetischen Erzählung Carlo Zeno und mittels seines Romanzenbuches Maja, später auch als Romandichter (Im Banne des schwarzen Adlers, Welke Blätter, Das goldene Kalb, Das Fräulein von St. Amaranthe, Die Erbschaft des Blutes). In der Dichtung Merlins Wanderungen (1888) bewährte er seine epische Kraft an einem Stoffe aus der Gegenwart, dem Hofleben unter Napoleon III. besonders.

Unter den Dichtern von bühnengerecht wirksamen Konversationsstücken und Tendenzlustspielen machte sich in erster Reihe einen guten Stand Eduard von Bauernfeld (1802—90), dessen lange frisch erhaltene Produktivität für das vormärzliche Wien eine wahre Wohlthat gewesen ist. Seine zahlreichen Stücke (Leichtsinn aus Liebe, Bürgerlich und romantisch, Das Liebesprotokoll, Aus der Gesellschaft, Moderne Jugend, Der Landfrieden u. a. m.) haben ja neben ihrem künstlerischen noch das kulturgeschichtliche Verdienst, einer der Leitdrähte gewesen zu sein, welche die Deutschösterreicher mit Deutschland in Beziehung erhielten.

Ein entschieden vorragendes dramatisches Talent, Georg Büchner (1813—37), hat der Tod hinweggenommen, bevor seine Anlagen, die in dem dramatischen Gemälde Dantons Tod so genialisch sich angekündigt hatten, zur Entfaltung gelangen konnten. Auch in Otto Ludwig (1813—65) wurde der Genius vorzeitig durch schwere Krankheit gebrochen. In ihm ging ein Tragiker verloren. Seine beiden Trauerspiele Der Erbförster und Die Makkabäer beweisen das unwidersprechlich. Darin ist der echttragische Nerv. Freilich erbebt derselbe oft nur krampfhaft, wie denn etwas Krankhaft-Krämpfiges auch den Novellen Ludwigs (Zwischen Himmel und Erde u. a.) anhaftet.[221])

Dasselbe Merkmal läßt sich an den Dichtungen von Friedrich Hebbel (1813 bis 1863) nur allzudeutlich nachweisen.[222]) Daher erinnert Hebbel vielfach an Grabbe. Viel titanisches Wollen, wenig erfreuliches Vollbringen. Als Lyriker zeigte er Gedankenfülle, aber auch eine völlige Melodielosigkeit. Sein Witz als Komöde (Der

Diamant, Der Rubin u. a.) ist frostig wie Gletschereis. In den besseren seiner Trauerspiele (Judith, Genovefa, Herodes und Mariamne, Maria Magdalena, Die Nibelungen, Gyges und sein Ring) sind große Würfe und Anläufe, die aber mitunter halbwegs zu Boden fallen. Eine unerquickliche Originalitätssucht hat überall in Hebbels Schaffen eingegriffen und hat aus den meisten seiner Schöpfungen weit mehr Bizarrerien und Grotesken als Kunstwerke gemacht. Im Grunde ging ihm das Elementare, das Spontane des Genies doch ab. Diesen Mangel suchte er, der zweifellos ein großes Talent war, durch Berechnung zu ersetzen. Das Kalkulieren, Dialektisieren, Filtrieren nahm kein Ende. Bei diesem Prozesse verfeinerte sich die Form in demselben Maße, als der Gehalt sich verkältete oder ganz verflüchtigte. Etliche Dramen Hebbels (z. B. Gyges und sein Ring) gleichen daher geradezu mathematischen Formeln. Sie sind sehr logisch, aber sie lassen kalt. Wir bewundern den großen Kalkulator, aber wir vermissen den herzbewegenden Dichter. Immerhin jedoch gehörte Hebbel zu den vorragenden Dramatikern der europäischen Litteratur des 19. Jahrhunderts, und die Judith, die Maria Magdalena, die Nibelungen sind und bleiben bedeutende Hervorbringungen.

Das historische Drama höheren Stils fand in Julius Mosen (1803—1867) einen begabten, jedoch von dem Einflusse Shakspeares, wie ihn seine Stücke (Kaiser Otto III., Rienzi, Die Bräute von Florenz, Wendelin und Helene, Herzog Bernhard, Der Sohn des Fürsten, Don Juan d'Austria) fast durchgängig aufzeigen, vielfach überwältigten Pfleger. Unzweifelhaft sind daher seine Verdienste als Lyriker und Epiker von größerer Bedeutung. Mosen, der in sich selbst und im Streit mit widrigen äußeren Verhältnissen einen heftigen Entwickelungskampf durchgekämpft, giebt in seinen lyrischen Gedichten die Stimmungen, welche die deutsche Jugend in den 20er und 30er Jahren bewegten, außerordentlich klar und schön, oft im echten Volksliederton wieder. Als Epiker hat er in seinen Dichtungen Ritter Wahn (1831) und Ahasver (1838) an zwei Stoffen von größter Bedeutsamkeit eine ungewöhnliche Kraft in künstlerischer Gestaltung universaler Ideen bewährt.

Unter den zahlreichen schönen Einzelheiten dieser Dichtungen dürfte die Schilderung des Wiedererwachens des Heidentums unter Julian im Ahasver eine der ersten Stellen einnehmen:

„Es sitzen wohl in schwarzverhangnem Saale
Verwaiste Kinder nach der Mutter Tod,
Nach dem Begräbnis bei dem Leichenmahle,
Sie sitzen still bei trüben Kerzenlichtern,
Es rollen Thränen in den goldnen Wein,
Sie sehn sich an mit bleichen Angesichtern.
Da hören sie der Mutter leise Tritte,
Die Thür geht auf, erwacht vom Todesschlaf
Und lebend steht sie da in ihrer Mitte.
Sie spricht: Ihr Kinder, dürft nicht so erschrecken!
Da stürzen alle freudeschreiend hin,
Mit Küssen ihre warme Hand zu decken.
So saßen auch in schmucklos düstern Mauern
Die Völker dieser Erde bei dem Kreuz,
Um ihr einsames Leben zu betrauern,

Als Julian zum Hades stieg hienieder
Und weckte auf die Mutter Kybele,
Und ihre Söhne, alle Götter wieder.
Da jauchzte die Natur im innern Herzen
Und brannte an und schwang durch Flur und Hain
Wie Feuerbrände alle Blütenkerzen.
Es schien, als wollt' sie nur noch einmal blühen,
In schmerzlich süßer Wollust sich nun selbst
In einem Lenz verzehren und versprühen,
Als wollt' den Menschen sie noch einmal küssen
Das vielgeliebte Kind, eh' es von ihr
Auf ewig blutend würde weggerissen;
Noch einmal nur in brünstigem Entzücken,
Laut weinend halb in Lust und halb in Schmerz,
An ihre Brust zum letzten Abschied drücken.
Da schürzten sich die flüchtigen Najaden
Mit langen Schleiern heimlich im Gebirg,
Zum Tanze all die scheuen Oreaden.
Da steht am Himmel still, zurückgewendet,
Mit ihrem Mond die keusche Cynthia
Und harret, bis der Reigen sich geendet."

Der Ahasver von Mosen ist, alles zusammengehalten, ohne Frage eine der kühnsten Unternehmungen und gehaltvollsten Leistungen der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert. Das Gedicht ist ein weltgeschichtliches Drama in episch-lyrischer Form. Die dramatische Beweglichkeit läßt ein rein episches Behagen nicht aufkommen. Die Eindrücke überstürzen sich, und wir werden von einer Scene ruhelos in die andere fortgerissen. Aber die einzelnen Scenen sind ungemein groß gedacht und mit farbenfunkelnder Freskomalerei ausgeführt. Nicht selten erhebt sich Mosen zur Größe der Visionen Dantes. Ich erinnere nur an die Gesänge, welche die Belagerung und Eroberung von Jerusalem durch Titus, oder an die, welche das Aufkommen des Islam schildern, an die Seelenschau, welche im zweiten Gesang der dritten Frist der Tod den Ahasver halten läßt, und an Ähnliches.[223])

Mosens Roman Der Kongreß von Verona und sein Novellenbuch Bilder im Moose sind Zierden unserer Novellistik.

In diese Gruppe von Dramatikern mag auch noch eingereiht werden Gustav Freytag (1816—1895), der sich nicht ohne Glück in der historischen Tragödie (Die Fabier), mit entschiedenem Glück im modernen Gesellschaftsstück (Die Valentine, Waldemar, Die Journalisten), mit noch größerem aber in der kulturgeschichtlichen Schilderei (Bilder aus dem Leben des deutschen Volkes) und im Roman (Soll und Haben, Die verlorene Handschrift) hervorthat. Freytag ist der Lieblingsdichter der Handelsherren und der Leibpoet der Professorinnen. Er hat sich ein Ideal von einem gebildeten und besitzenden Mittelstand zurechtgemacht, auf welches seine Schriften sehr geschickt berechnet sind, indem er die Vorzüge der Bourgeoisie in die gefälligste Beleuchtung zu rücken und ihre Schattenseiten bestens zu verbergen wußte. Die Gunst seiner Leser und Leserinnen ist ihm auch treu geblieben, als er in seinen mehrbändigen Ahnen einen kulturgeschichtlichen Romancyklus lieferte, dessen großgedachtem Entwurf die Ausführung keineswegs durchweg zu entsprechen vermochte. Vieles darin ist von einer geradezu unerträglichen Manieriertheit. Dem durch Freytag zur

Lesemode gemachten Verlangen nach novellistisch zubereiteter Kulturhistorie kamen auch die einschlägigen Romane von Adolf Hausrath (George Taylor, geb. 1837, Antinous, Klytia, Jetta), Ernst Eckstein (auch Humorist, Die Claudier, Nero, Salvatore) und besonders Georg Ebers (geb. 1837, Eine ägyptische Königstochter, Uarda, Homo sum, Die Schwestern, Der Kaiser, Serapis, Die Nilbraut, Die Frau Bürgemeisterin, Ein Wort u. a.) mit großem Erfolg entgegen. Das von dem Verfasser mit fachmännischem Wissen und stilistischem Geschick behandelte antiquarische Detail dieser Erzählungen reizte und befriedigte die Neugier. Die ästhetische Ausbeute war aber keine große.

Die didaktische und lyrische Poesie, wie sie aus der neueren Entwickelungsphase unserer Philosophie hervorgegangen, fand ihre bedeutendsten Verkündiger in Leopold Schefer (1784—1862),[224]) dessen liebevoller, milder Pantheismus sich in dem Laienbrevier ein so wundersames, vom innigsten Natur- und Gottbewußtsein durchdrungenes Gebetbuch geschaffen, der im Menschen, im Tier, in der Pflanze und im Stein das ewige Walten der Weltseele aufgezeigt, dem großen Pantheisten Giordano Bruno in seiner Meisternovelle Die göttliche Komödie in Rom ein so herrliches Denkmal gesetzt und als Sechsundsiebzigjähriger so jugendfrisch Homers Apotheose gesungen hat; dann in Friedrich von Sallet (1812—43, Gedichte 1843), der als streitfertiger Kämpfer für die jung-hegelschen Prinzipien in die Schranken trat, an dessen berühmtem Lehr- und Kampfgedicht Das Laienevangelium sich aber die Nichtbeachtung der evangelischen Vorschrift, daß man neuen Wein nicht in alte Schläuche füllen solle, in formaler Beziehung bitter gerächt hat.

Gustav Freytag

Das philosophische Element mit vorwiegend skeptischer Äußerung durchzieht auch die Poesie von Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau, geb. am 13. August 1802 zu Csadad in Ungarn, dem Wahnsinn verfallen 1844 zu Stuttgart, gest. am 22. August 1850 zu Döbling bei Wien) wie ein roter Faden. Was man schon von der Poesie im allgemeinen gesagt hat, aus der Entbehrung, aus der Einsamkeit stamme sie, aus der Thräne quelle sie, die Sehnsucht sei ihre Mutter, der Schmerz ihr Vater — dies läßt sich ganz besonders von dem Dichten Lenaus sagen, welcher auf dem Antlitz der Natur einen „großen ew'gen Schmerz" liegen sah und der die Melancholie seine treueste Begleiterin durch das Leben nannte. Es verschwisterte sich in ihm ein weib-

lich schönes Gemüt mit einem männlich ringenden Geist, welcher die etwa zu weichen Empfindungen des ersten in dem Feuer gedankenvoller Begeisterung, in der Flamme des Zornes härtete und alles Sehnen und Trauern in den tapfern Wunsch zusammendrängte, das „feurig-rasche und ungebundene Leben eines Blitzes“ zu leben. Naturmalerei und Natursymbolik sind die Hauptmittel, womit Lenaus Lyrik wirkt. Ihre reinste Blüte duftet in den Schilfliedern und den Waldliedern.

Dies Herz hat es vernommen;
Und bang es hat beklommen
Dies Herz hat ausgesungen
Das Lied und ist zersprungen.

Lenau.

Autograph Lenau's.

Seine Naturmalerei spiegelt, weit entfernt von bloßer Schilderung, die geheimnisvolle Wechselwirkung zwischen dem Leben der Natur und dem menschlichen Seelenleben in eigentümlichster Weise wider. Sein symbolisierendes Auffassen der Naturmächte und ihrer Offenbarungen ist voll tiefer Blicke, die sich mit Vorliebe dem zuwenden, was man unter der Nachtseite der Natur zu verstehen gewohnt ist. Aber aus den dunkeln Regionen philosophischer Probleme läßt der Dichter plötzlich wunderschöne Liederschwäne auftauchen, die stolz und anmutig zugleich über die rätselhaften Tiefen dahingleiten, fernhinblitzende Gedankenperlen im Schnabel tragend. Seine Fähigkeit, episch zu individualisieren und energisch zu schildern, hat Lenau in seinen Romanzen Die Heideschenke, Die Werbung, Die drei Zigeuner, Mischka, und in den Romanzenkränzen Klara Hebert und Ziska meisterlich erwiesen.

Seine größeren Dichtungen Faust, Savonarola, Die Albigenser zeigen den Bildungsgang Lenaus deutlich auf. Der Faust, trotz glänzender Einzelheiten im ganzen ein schwaches Werk, verrät ein unsicheres, halb skeptisches, halb gläubiges Umhertasten des Geistes nach Anhaltspunkten der Überzeugung, ohne solche gewinnen zu können; der Savonarola, als Kunstwerk geschlossen und tadellos, zeigt die Nichtbefriedigung des Dichters durch die neuesten philosophischen Systeme, welchen gegenüber er am Ende noch lieber zum Kirchenglauben hält; in den Albigensern ist diese Unfreiheit siegreich überwunden; aber über die wühlende, mit der Vergangenheit schonungslos brechende Skepsis ist Lenau im Grunde auch hier nicht hinausgekommen. Bevor ihn das schreckliche Los Hölderlins traf, hatte er noch einen Don Juan gedichtet.[225])

Lenaus Freund Anastasius Grün (Anton Graf von Auersperg, 1806—1876) stimmt mit ihm in der Begeisterung für die Freiheitsidee überein, ist aber sonst sein entschiedener Gegensatz. Grün sagte selbst zu Lenau: „Dein Banner war tiefschwarze Seide, ich schwang ein rosenrot Panier“, und während Lenau alles in düsterem Lichte sah, besaß Grün die Fähigkeit, alles in tröstlicher Beleuchtung zu sehen. So giebt er sich schon in seinem Romanzenkranz Der letzte Ritter (1830), worin die

romantische Epik in die Freiheitslyrik übergeht. Die Erde ist ihm ein Freudensaal, aus welchem einst der letzte Dichter als letzter Mensch „singend und jubelnd" hinausziehen wird; die Knechtschaft der Menschheit ein vorübergehender Winter, dessen Fesseln der „fröhliche Rebell Lenz" brechen und so tief unter Rosen verstecken wird, daß man sie gar nicht mehr wird finden können; die Poesie das frische Waldesgrün, in dessen Anschauen das Seelenauge sich erquickt und stärkt.[226]

„Dem armen augenkranken Kinde
Genesung bringt das Schaun ins Grün;
So winkt des Dichterwaldes Blühn,
Daß nicht das Seelenaug' erblinde."

In lichten Bildern und blumigen Gleichnissen schwelgend, verkündigten Grüns Spaziergänge eines Wiener Poeten (1831) mitten aus der metternichschen Finsternis Österreichs heraus, daß „Freiheit ist die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt!" und daß der anbrechende Tag der Emanzipation der Völker sich nicht mehr zurückhalten ließe. Im Schutt (1835) hat Grün den Gedanken, daß der Schutt der Vergangenheit nur dazu da sei, um die Saat der freien Zukunft zu düngen, wunderschön durchgeführt. Aus den Trümmern alter Kerker- und Klostermauern sieht er die Rosen der Freiheit hervorsprießen, in der Ruinenwelt Pompejis treten ihm die Bilder des freien Volkslebens Amerikas vor Augen, und die christliche Legende formt sich ihm zu einem prophetischen Gesicht, welches verkündigt, daß eine Zeit komme, wo Schwert und Kreuz unbekannte und namenlose Dinge sein werden. Grüns Gedichte (1837) sind eine der schwerwiegendsten Gaben, welche im 19. Jahrhundert auf den Altar der Muse niedergelegt wurden. Es verschmilzt darin die Wirklichkeit des Lebens mit dem Idealismus oft zu einem Humor von wahrhaft tragischer Tiefe. Grüns Poesie nahm überhaupt eine entschiedene Wendung zum Humor und die Keime desselben, welche schon in seinen ersten Dichtungen lagen, entwickelten sich höchst liebenswürdig in seinen späteren, in den Nibelungen im Frack und im Pfaff vom Kahlenberg. Bekanntlich hat Auersperg das, wofür er als Dichter sprach, auch als Politiker und Parlamentsredner höchst ehrenhaft vertreten.

Anastasius Grün. Nach einem Stiche.

Ein dritter Österreicher, Karl Beck (1817—1879, Nächte, Der fahrende Poet, Stille Lieder, Janko, Der ungarische Roßhirt, Lieder vom armen Mann, Still und bewegt), hat die Bilderfülle und Bilderlust, welche den österreichischen Dichtern eigen ist, vielfach ins Schwülstige übertrieben. Sein Ideenreichtum war nicht immer groß genug, um die titanisch aufgebauschte Form seines Dichtens auszufüllen. Viele seiner Hervorbringungen jedoch möchte man gar nicht anders wünschen: so originell gedacht, stimmungsvoll und eigenartig geformt sind sie. Von zeitgenössischen Landsleuten und Mitstrebenden der drei Genannten seien hier noch rühmlich erwähnt der gehaltvolle Lehrdichter Ernst von Feuchtersleben (1806 bis 1849), der Lieder- und Romanzensänger A. J. von Tschabuschnigg (1809—77), Graf Heussenstamm (1808—89, Theodor Stamm), formgewandt und gedankentief in Lied und Novelle, der Tiroler Hermann von Gilm (1812—1864), dessen bestes Gedicht (Der Jesuit) eine gute That war, und die beiden gefühlsfrischen, freimutvollen und klangreichen Lyriker Hermann Rollet (geb. 1819) und Adolf Pichler (geb. 1819, Lieder der Liebe, Hymnen, der Herrenmeister, Drama Rodrigo). In Siebenbürgen vertrat in Lied, Erzählung und Drama deutsche Dichtung achtenswert Michael Albert († 1893, Die Flandrer am Alt, Sachs von Harteneck).

Ferdinand Freiligrath.
Stich vom Jahre 1838 aus der Sammlung T. O. Wild, Magdeburg.

Durch Georg Herwegh (1817—75, Gedichte eines Lebendigen, 1. Bd. 1841, 2. Bd. 1843) erhielt die politische Lyrik der Gegenwart, wie sie insbesondere durch Platen und Grün angeregt worden, ihre bestimmt revolutionär-republikanische Tendenz, ihr hinreißend pathetisches Feuer, sowie eine epigrammatisch scharf und höchst glänzend zugeschliffene Form. An Wirkung ist Herwegh von keinem der übrigen „politischen" Dichter übertroffen worden. Das Zarteste und Schönste, was er gefühlt und gedacht, hat er in seine Sonette niedergelegt. In seinen späteren Gedichten neigte er sich mehr und mehr der Satire zu; der Witz des Zorns ist mächtig darin, und der Spott ätzend wie Scheidewasser (Neue Gedichte, 1877). Aber als ein „Vates" hat sich Herwegh nicht erwiesen. Da hatte denn doch Heine einen ganz anderen Prophetenblick besessen. Von allem, was Herwegh zu prophezeien sich gedrungen fühlte, ist so ziemlich das gerade Gegenteil eingetroffen. H. Hoffmann von Fallersleben (1798 bis 1874), dessen frühere Lyrik sich in Volksliederweisen frisch bewegte, näherte die epigrammatische Form in seinen Unpolitischen Liedern, in seinen Gassenliedern

und Deutschen Liedern aus der Schweiz dem sangbaren Volkston, während in der politischen Lyrik von R. E. Prutz (1816—72) die Tendenz mehr in die rhetorische Breite ging. Prutz hat nach dem Vorgang Platens, Gruppes (Die Winde) und Heinrich Hofmanns (Die Mondzügler) auch eine treffliche aristophanische Komödie (Die politische Wochenstube) gedichtet, dann mehrere Romane und historische Dramen geschrieben und sich als Litterarhistoriker (Geschichte des deutschen Journalismus, Geschichte des deutschen Theaters, Ludwig Holberg) einen Namen gemacht.

Mehr stofflichen Inhalt brachte jedoch erst Ferdinand Freiligrath (1810—76, Gedichte 1838, Glaubensbekenntnis 1844, Ça ira 1846, Neuere politische und soziale Gedichte 1849—51, Zwischen den Garben 1850) in die politische Poesie, nachdem er früher durch seine geographischen und ethnographischen Dichtungen ein ganz neues Element der deutschen Lyrik zugeführt und dadurch großen Ruf erlangt hatte. Freiligrath — auch als Übersetzungskünstler wiederholt in diesem Buch erwähnt — war für unsere Dichtung eine wahrhaft heilsame Erscheinung. Denn er brachte neue Stoffe und Formen und trat die zur Konvenienz erstarrte heinesche Liebeslyrik und die weltschmerzliche Koketterie der Zerrissenheitspoeten mit dem dröhnenden Schritte seiner Verse zu Boden. Er ging, ein poetischer Weltumsegler, auf Entdeckungen aus und stellte, heimgekehrt, vor dem staunenden Publikum jene Bilder auf, welche markig gezeichnet und mit brennenden Farben gemalt, die Schrecken und die Erhabenheit des Ozeans, der Vulkane Islands, der afrikanischen Wüsten, der Savannen Amerikas und des tropischen Urwalds mit magischer Gewalt mit in die deutsche Binnenpoesie hereinrückten. Später hat den Dichter die Bewegung der Zeit allgewaltig erfaßt. Er griff in das Leben des Volkes hinein und formte aus solchen Stoffen der Wirklichkeit jene großartigen, inhaltsvollen, politischen und sozialen Gedichte Vom Harze, Im Irrenhaus, Rübezahl, Hamlet, Requiescat, Irland. Auch der schöne Romanzenkranz Der ausgewanderte Dichter darf hierher gerechnet werden. Freiligraths Gedicht Die Toten an die Lebendigen ist das bedeutendste von allen, welche die Bewegung von 1848 zu Tage gefördert hat.[227])

Gottfried Keller.

Ein Freiligrath in Prosa war schon früher hervorgetreten, Charles Sealsfield (eigentlich Karl Postel, geb. 1793 zu Poppitz in Mähren, gest. 1864 in Solothurn), welcher der deutschen Novellistik eine so erfrischende Bereicherung und Erweiterung verschaffte, nachdem er gleich mit seinem Erstling (Der Legitime und die Republikaner 1833) die allgemeine Aufmerksamkeit erregt hatte. Sealsfield ist der Meister des ethnographischen Romans (Der Viren, Morton, Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre, Das Kajütenbuch, Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften, Süden und Norden). Seine allerdings mitunter sehr unkünstlerisch komponierten Bücher führen uns in ihrer veranschaulichenden Kraft so recht in das

transatlantische Leben hinein, und neben der unvergleichlichen Wahrheit und Belebtheit seiner Naturschilderung wirkt auch seine Meisterschaft in der Charakteristik der Rassen und Nationen höchst anziehend, wenngleich er sich dabei mitunter in Zerrbildnerei gefällt.[228] Fr. Gerstäcker (1816—72), der beliebte Reiseschriftsteller, strebte im geographischen und ethnographischen Roman Sealsfield nach, ohne ihn jedoch zu erreichen. Dagegen wußte ein jüngerer Landsmann Postels, der Österreicher E. Franzos (geb. 1848), in seinen Schriften (Die Juden von Barnow, Aus Halb-Asien, Vom Don zur Donau, Aus der großen Ebene, Die Schatten) die Ethnographie aufs glücklichste mit novellistischer Darstellung zu verbinden. Manche seiner Schildereien aus Galizien und den unteren Donauländern sind wahre Kabinettsstücke der Völkerpsychologie, und sein Shylok von Barnow darf sich, als Kunstwerk betrachtet, neben jede Novelle der modernen Litteratur stellen. Als ethnographische Schilderer sind sodann noch zu nennen Ludwig Steub (1812—1888, Drei Sommer in Tirol, Altbayrische Kulturbilder u. a.), Alex. Freih. v. Hübner (Spaziergang um die Erde) und Fr. v. Hellwald (Die Erde und ihre Völker).

K. F. Meyer.

Die politisch soziale Lyrik in ihrem weitesten Sinne fand begabte Pfleger und Fortbildner in Franz Dingelstedt (1814—1881, Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters 1842, Gedichte 1845, darin S. 307 ff. ein sehr kecker „Roman" in Versen), Moritz Hartmann (1821—73, Kelch und Schwert, Neue Gedichte, Reimchronik des Pfaffen Mauritius, Adam und Eva, Schatten, Zeitlosen), Alfred Meißner (1822—89, Gedichte 1845, Ziska 1846, Geschichte meines Lebens, 2 Bde. 1884) und Ludw. Pfau (1821—94, Gedichte). Die drei letztgenannten sind in Richtung und Dichtung mehrfach verwandt, aber doch stellt jeder wieder eine scharfausgeprägte dichterische Individualität dar: Pfau ist vorzugsweise Lyriker, die Brust voll echter Volksliederklänge, Meißner sozialer Reflexionspoet voll Feuer und Leidenschaft, Hartmann mehr ein ruhiger, Ideen und Situationen zu klaren Bildern ausprägender Künstler. Hartmann und Meißner sind später als Novellisten sehr fruchtbar gewesen. Der letztgenannte, welcher in seinem Ziska der modernen deutschen Epik eine ihrer schönsten Zierden gegeben, hat auch den Zeitroman als wirklicher Dichter gepflegt (Die Sansara, Schwarzgelb, Babel, Der Pfarrer von Grafenried) und seinen Widerjesuitenroman Zur Ehre Gottes zu einer Schöpfung novellistischer Künstlerschaft gestaltet. An Meißners Romanen will freilich ein Franz Hedrich den Hauptanteil gehabt und Meißner soll nur den Namen geliehen haben. Wie dem sei, der Ruhm des Schöpfers des Ziska bleibt dadurch unberührt.

Auch der Schweizer Gottfried Keller (1819—90) mag hierher gezogen werden, zweifelsohne der eigenartigste und zugleich stilistisch durchgebildetste Poet, welchen sein Heimatland bislang der deutschen Litteratur gegeben hat (Gedichte, Neue Gedichte, Der grüne Heinrich), Die Leute von Seldwyla, Legenden, Züricher No-

vellen, Das Sinngedicht, Martin Salander). Als Lyriker, mit einem Hang zur lehrhaften Betrachtung, verlautbarte er die originellsten Weisen, welche die Schweiz bislang zu finden vermochte, und als Novellist ist er ein wahrhafter Meister der Kunst, der als sein Meisterstück Romeo und Julia auf dem Dorfe gedichtet hat.[illegible]) Neben Keller thaten von jüngeren schweizerischen Dichtern sich hervor E. Dössekel, A. Bitter, R. Weber, A. Corrodi (ausgezeichnet im mundartlichen Idyll), K. Morel (Verfasser des herrlichen Weinlieds Wie braust der junge Most im Faß), R. Niggeler und J. V. Widmann, der sich als Dramatiker und Epiker an bedeutsame Probleme heranwagte (Iphigenie in Delphi, Önone, Jenseits von Gut und Böse, Arnold von Brescia, Buddha) und mittels seiner epischen Humoresken Der Wunderbrunnen von Is und Rektor Müslin einen frischen Kranz sich verdiente.

Emanuel Geibel.

Eine tief greifende und weit reichende Begabung entfaltete K. F. Meyer (geb. 1825), dessen sämtliche Hervorbringungen ebenso von echt poetischer Anschauung und Auffassung als von gereifter Formsicherheit zeugen (Romanzen und Balladen, Gedichte, Huttens letzte Tage — eine historische Elegie von herzbewegender Innigkeit —, Georg Jenatsch — ein historischer Roman, welcher zu den besten der deutschen Litteratur gestellt werden darf —, Das Amulet, Plautus im Kloster, Page Leubelfink, Der Heilige, Die Richterin, Die Versuchung des Pescara, geschichtliche Novellen, Der Schuß von der Kanzel, eine geradezu köstliche humoristische Erzählung, dem Besten beizuzählen, was der deutsche Humor geschaffen). Der sinnige Spruchdichter O. Sutermeister, verdienstvoll auch durch die Dialektsammlung Schwizerdütsch, Ad. Frey (Gedichte, Totentanz u. a.) boten erfreuliche Liedergaben, Jost Winteler versuchte die Darstellung einer Geistesentwickelung in philosophischer Lyrik (Pantander).

Allen diesen Poeten gegenüber hören wir den romantisch nationalen Ton, wie er aus der Zeit der Befreiungskriege datiert, durch den höchst melodischen Lyriker Emanuel Geibel (1815—1884) eingehalten (Gedichte 1840, Zeitstimmen, König Rode-

rich, Juniuslieder, Brunhild, Sophonisbe, Neue Gedichte, Gedenkblätter, Heroldsrufe, Spätherbstblätter.[230]) Geibels dichterische Laufbahn war unstreitig eine erfreulich fortschreitende. Nachdem er die etwas gemachte Kirchlichkeit seiner ersten Zeit überwunden hatte, sprach er manches gute, versöhnende Wort in den Hader der Zeit hinein, und wohl durfte er eine seiner Gedichtesammlungen Heroldsrufe betiteln, weil er in der That als ein Herold im beharrend-patriotischen Sinne den Entwickelungsgang der deutschen Verhältnisse mitgemacht hat. Man wird ihm auch nicht gerecht, wenn man ihm ein vorwiegend nur formales Verdienst zuerkennt. Allerdings ist seine Sprache von einer Reinheit, sein Vers von einer Melodie, sein Stil von einer Durchsichtigkeit, wie nur wenige unserer Dichter, nur sehr wenige, sie aufzuweisen haben. Allein der schönen Form entspricht, namentlich in den reiferen Werken Geibels, das tüchtige Wesen seiner Poesie. Seine Lyrik hat an Umfang und Gehalt mit jeder neuen Sammlung derselben zugenommen, und seine Nibelungentragödie Brunhild (1857) muß unter die besten Gaben der tragischen Muse im 19. Jahrhundert gezählt werden.

Scheffels Jugendporträt.

Absichtlicher, recht trotzig sporenklingend, aber nicht mißfällig in ihrer jugendlichen Keckheit trat die patriotische Romantik in des zu früh (1851) weggerafften Moritz von Strachwitz Gedichten auf, und auch die altpreußische Romantik, wie sie Chr. Fr. Scherenberg (1798—1881) in seinen tüchtigen Bataillenstücken (Waterloo, Leuthen, Ligny) entfaltete, hatte ihre Berechtigung. Selbst Vollblutromantiker wie Wilh. Hertz (geb. 1835, Hugdietrichs Brautfahrt, Lancelot und Ginevra, Heinrich von Schwaben, Bruder Rausch) und Viktor Scheffel (1826—86, Der Trompeter von Säkkingen, Frau Aventiure, Bergpsalmen) sind nicht zurückzuweisen, weil sie als unbefangene Künstler zu ihren Stoffen herantraten; Scheffel hat überdies durch seine Gedichtesammlung Gaudeamus (1867) das Gebiet unserer humoristischen Lyrik und durch seinen Ekkehard (1857) das Gebiet unserer historischen Novellistik wesentlich und schön erweitert. Dagegen war es nur ein Anachronismus, wenn der Hyperromantiker Oskar von Redwitz (1823—91) in seiner Amaranth abgestandenen Fouqué-Kohl wieder aufwärmte und mit diesem Geköch so viele Gänse und Gänseriche deutscher Nation entzückte. Solches Unkraut pflegt eben in Zeiten stupider Rückwärtserei und allgemeiner Niedertracht, wie 1849 eine hereinbrach, giftig aufzuschießen. Die Amaranth und ihr Erfolg waren ein deutliches Krankheitssymptom jener Zeit. R. Rodt (Ludwig Eichrodt), der geistvolle

Parodist (Humoristische Gedichte, Lyrischer Kehraus) hat die Amaranth höchst witzig und ergötzlich verspottet in seinen Gedichten in allerlei Humoren. Redwitz selber hat übrigens später eingesehen, daß seine Amaranth nur eine Jugendsünde gewesen, und hat dieselbe zu sühnen gesucht mittels seines Odilo, einer wohllautenden Novelle in Versen, sowie im Roman Hymen. Schon früher hatte er ein wirksames Bühnenstück (Der Zunftmeister von Nürnberg) geschrieben und weniger mittels seines dickleibig verfehlten Romans Hermann Stark als vielmehr durch einzelne gelungene Sonette in seinem leider zu geschwätzigen Lied vom neuen deutschen Reich seine patriotische Gesinnung kundgethan. Die bekannte „blaue Blume“ der Romantik scheint übrigens in Deutschland immer wieder aufblühen zu müssen, und man muß gestehen, daß sie das recht frisch und hübsch gethan in den mit reicher und anmutiger Lyrik durchwobenen epischen Bearbeitungen nationaler Sagen und Geschichten von Julius Wolff (geb. 1834, Till Eulenspiegel, Der Rattenfänger von Hameln, Der wilde Jäger, Tanhäuser, Das Recht der Hagestolze).

Wie dankbar man es immer anerkennen muß, daß sich Dichter finden, welche dem ästhetischen Bedürfnisse der „Söhne und Töchter gebildeter Stände“ wohlschmeckende und gesunde Nahrung zu bieten vermögen, so muß es doch als ein Glück für unsere Litteratur betrachtet werden, daß neben den Pflegern der besagten blauen Blume, zu welchen noch der Österreicher von der Traun (A. J. Schindler, 1818—85, Rosenegger Romanzen, König Salomon von Ungarn, Schelm von Bergen, Gedichte, Novellen) zu zählen ist, auch Pfleger anderer Blumen aufstehen, oder weniger bildlich und blumig zu reden, daß die romantische Tendenz in den kosmopolitisch-humanistischen immer wieder ein heilsames Gegengewicht erhielt. Dies geschah gerade zur Zeit des Amaranthschwindels recht auffallend, indem G. Fr. Daumer (1800—75), der Dichter der Frauenbilder und Huldigungen, mit seiner genialen Umdichtung der Lieder des Hafis (1846) duftige und auch mit scharfen Dornen bewehrte Rosen von Schiras in den Garten der deutschen Poesie herübergepflanzt hatte. Weitergeführt wurde dieser Ton durch Friedrich Bodenstedt (1819—92), den Reiseschriftsteller (1001 Tag im Orient), Ethnographen (Die Völker des Kaukasus) und Übersetzungskünstler, der mit seinen den alten deutschen Spruch vom Wein, Weib und Gesang hafisisch variierenden Liedern des Mirza-Schaffy (1852) einen fast beispiellosen Erfolg erzielte, auch anderweit als erzählender Poet (Epische Dichtungen) und als lyrischer (Ausgewählte Dichtungen 1864, Aus Morgenland und Abendland, Gedichte und Sprüche 1882, Erinnerungen aus meinem Leben 1888) mit Geschick, als Dramatiker ohne Glück sich versuchte.

Das Drama in seiner höheren oder höchsten Erscheinungsform, d. h. als historische Tragödie, ist in neuester Zeit nicht ungepflegt geblieben und hat die Bemühungen talentvoller Dichter angezogen. Auch blieben diese Bemühungen nicht ohne ehrenwerte Resultate, wie einige der tragischen Dichtungen von J. L. Klein (Maria von Medici, Luynes, Richelieu, Zenobia — Dram. Werke, 7 Bde. 1871), dann Jesus der Christ von A. B. Dulk, Die Gräfin, Erich der Bauernkönig, Marino Faliero, Rosamunda, Alerei, Wullenweber u. a. von H. Kruse, das preisgekrönte Trauerspiel Brutus und Collatinus, ferner Don Juan d'Austria, Die Bluthochzeit, Der Reformator von Albert Lindner (1831—88), sowie Die Sabinerinnen und Die Weisheit Salomos von Paul Heyse (geb. 1830) be-

zeugen können. Was Heyse betrifft, so liegt seine Stärke jedoch offenbar weder in der Tragik noch in der Dramatik überhaupt. Seine schöne Begabung ist eine wesentlich epische. Als Erzähler in gebundener und in ungebundener Redeweise gehört er zu unseren ersten Stilkünstlern. Seine Novellen und seine Novellen in Versen beschäftigen sich vorzugsweise mit der Behandlung absonderlicher psychologischer Probleme, woraus sich höchst originelle Situationen entwickeln, wobei es dann aber auch nicht ohne Raffiniertheit und Manieriertheit abgeht. Mitunter hat man beim Lesen heyse-scher Novellen geradezu das Gefühl, der Autor müßte sich hingesetzt haben, um Absonderlichkeiten, welche zu einer nie dagewesenen Zuspitzung sich eigneten, mühselig auszutifteln. Das wäre aber falsch geraten. Denn Heyses Erfindungs- und Erzählungsgabe (Romane Im Paradiese, Kinder der Welt) ist eine ebenso frisch und rasch strömende als unerschöpfliche, und seine späteren Novellen in ungebundener und in gebundener Redeweise (Moralische Novellen, Das Ding an sich, Die Madonna im Ölwald u. a.) stehen weder in Konzeption noch in Komposition den früheren nach. Heyses Lyrik (Gedichte, Skizzenbuch, Verse aus Italien) ist ohne große Würfe, aber ideenreich und bilderschön. In ihrer Sauberkeit und Zierlichkeit macht sie den Eindruck kunstvoller Elfenbeinschnitzerei, allein ihre Glätte ermangelt keineswegs der Wärme. Als Übersetzungsmeister ist uns Heyse mehrfach begegnet.[231])

Paul Heyse.

Der verdienstvolle Kunstmäcen und Litterarhistoriker Adolf Fr. Graf von Schack (S. 273, 1815—94) stand dem Dichterkreise nahe, dessen Mittelpunkt unter dem poetenfreundlichen Maximilian II. Geibel und Heyse bildeten. Gedankenreicher Lyriker (Gedichte, Weihgesänge), fesselnder Epiker (Episoden, Nächte des Orients, Plejaden), besonders im humoristischen Roman in Versen (Durch alle Wetter, Ebenbürtig), Meister in der Übersetzungskunst, vornehm nach Stoff und Form, vermochte er mit politischen Komödien (Der Kaiserbote, Cancan) und mit Trauerspielen (Die Pisaner) nicht in weitere Kreise zu dringen.[232])

Das rein künstlerische Streben und die sauber gemeißelte und polierte Form in Vers und Prosa hat mit Heyse gemein der gedankentiefe Lyriker und Erzähler Theodor Storm (1817—88, Immensee, Aquis submersus, Renate, Schimmelreiter).

Es ist Ursprünglichkeit in seiner Anschauungsweise, und darum weiß er in seinen Gedichten tausendmal schon Beschriebenem und Besungenem den Stempel der Eigenartigkeit aufzudrücken. Was seine Erzählungen angeht, so hat es in alter und neuer Zeit wenige Poeten gegeben, welche die Novelle — die Krone der stormschen Novellen dürfte Immensee sein — so zu einem Kunstwerk zu gestalten vermochte wie er. Unverdient wenig beachtet blieb Titus Ullrich (1813—91), der in Werken seiner späteren Jahre (Dichtungen, Das hohe Lied, Viktor) sich als schön ausgereiftes Talent in Lyrik und lyrischer Epik erwies. Eigentümlich vermöge ihres historischen Blickes und ihrer veranschaulichenden Bildnerkraft steht die lyrische Epik von Hermann Lingg (geb. 1820) da (Gedichte, Neue Gedichte, Dunkle Gewalten, Schlußsteine, Jahresringe, Furchen), welcher es auch unternahm, seine Kraft als Epiker an einem der großartigsten Stoffe der Weltgeschichte zu messen. Seine in Achtzeilern geschriebene Völkerwanderung (1866) hat aber den rege gemachten Erwartungen nicht entsprochen. Schöne Einzelheiten die Hülle und Fülle, allein das Ganze verfällt, der wohlgebauten Stanzen ungeachtet, gar häufig in den monotonen Hundetrab der gereimten Chronik. Im Drama versuchte sich Lingg nicht mit besonderem Glücke (Die Bregenzer Klause).

Ein mit Lingg wahlverwandter Poet, Sel. Heller, geb. 1831, wagte noch Kühneres, nämlich die ganze Weltgeschichte vom Beginn der christlichen Zeitrechnung an bis auf unsere Tage herab in den Rahmen einer an den Mythus vom ewigen Juden geknüpften Dichtung zu spannen und so eine Art „Menschliche Komödie“, ein Seitenstück zur göttlichen des Dante zu schaffen: Ahasverus (1866). Mit den beiden Genannten hat der Litterarhistoriker Adolf Stern (geb. 1835) die Vorliebe für historische Stoffe und Probleme gemein, und er hat solche, edler Sprache Meister, in Novellen und Romanen (Die letzten Humanisten, Ohne Ideale), aber am glücklichsten in zwei epischen Dichtungen (Jerusalem, Johannes Gutenberg) behandelt. Umgekehrt leistete Felix Dahn (geb. 1834) sein Bestes, wenn er im Lied und in der Ballade (Gedichte 1857) oder in der epischen Rhapsodie (Sind Götter? 1874) der rein lyrischen Stimmung den entsprechenden Ausdruck gab. In

seinen Trauerspielen tritt die patriotische Tendenz allzu rhetorisch zudringlich hervor, und in seinem großen historischen Roman Ein Kampf um Rom sind die sorgsamen geschichtlichen Studien, von welchen das Buch zeugt und die von dem Verfasser der Könige der Germanen zu erwarten waren, das Erfreulichste. Um künstlerische Verdichtung des Stoffes bemühte sich Dahn in den Romanen Bis zum Tode getreu und Was ist die Liebe?

Übrigens ist ja bekannt, daß die derb realistisch, um nicht zu sagen grob materialistisch gesinnte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für Lösungsversuche höchster Fragen der Poesie kein rechtes Ohr und Herz hatte. Darum ließ sie auch den Demiurgos (1852 fg.) von Wilhelm Jordan (geb. 1819) unbeachtet vorüber gehen, ein „Mysterium“, welches phantasie- und geistvoll die alte Welt- und Menschheiträtselfrage behandelt; allerdings ohne eine befriedigende Lösung zu finden, weil es ja überhaupt keine giebt. Jordan unternahm es auch, Die Nibelunge stabreimend neuzudichten, und er hat in seiner Sigfridssage und in Hildebrants Heimkehr (1867—1875) diese große Aufgabe befriedigend gelöst, wie er als tragischer Dichter (Die Witwe des Agis) und als komischer (Die Liebeleugner, Durchs Ohr) mit Geschick sich versucht hatte. Auch im Roman (Die Sebalds, Zwei Wiegen) trat er an große Lebensfragen mit seinem ernsten, idealen Sinn in anziehender Darstellung heran. Die Dramatik von G. Conrad (Prinz Georg von Preußen, geb. 1826, Die Marquise von Brinvilliers, Phädra, Sappho u. a.) lehnte gern an Vorbilder, z. B. Grillparzer, an.

Adolf Wilbrandt.

An Bühnenwirkung haben aber wohl zwei Dramatiker, Samuel Mosenthal (geb. 1821, Deborah, Der Sonnwendhof) und Adolf Wilbrandt (geb. 1837) die meisten ihrer Mitstrebenden hinter sich gelassen. Wilbrandt, nebenbei auch feinsinniger Novellist, bürgerte sich mittels seines Dramas Der Graf von Hammerstein (1870) auf der Bühne ein und entwickelte dann in der Trauerspieldichtung (Gracchus, Giordano Bruno, Arria und Messalina, Nero, Kriemhild) wie im Lustspiel (Die Maler, Die Vermählte, Durch die Zeitung, Die Wege des Glücks u. a.) eine Fruchtbarkeit, deren Früchte freilich nicht alle gleich schön und erquicklich waren. Ein Stück wie Arria und Messalina z. B. mit seinen gewaltsamen sinnlichen Reiz-

mitteln gehörte doch mehr auf die Bretter eines Pariser Boulevardtheaters als auf die tragische Bühne der Deutschen. Solchen Verirrungen gegenüber erscheint die vornehme Tragik, wie sie Franz Nissel (1831—93, Die Hexe am Stein) in seiner Agnes von Meran bekundete, immerhin als preiswürdig. Auch im Lustspiel zeichnete er sich aus (Ein Nachtlager Corvins). Als Dramatiker sind weiter mit Auszeichnung zu nennen: Ernst v. Wildenbruch (geb. 1845), ob auch seinen großen Anläufen die Ausführung nicht immer entspricht (Harold, Die Karolinger, Der Mennonit, Opfer um Opfer, Väter und Söhne, Das neue Gebot, Die Quitzows, Die Haubenlerche), auch Lyriker (Lieder und Gesänge) und Novellist (Der Meister von Tanagra, Brunhilde u. a.); Martin Greif (Herm. Frey, geb. 1833, auch Lyriker, Corfiz Ulfeldt, Nero, Heinrich der Löwe, Die Pfalz im Rhein); Arthur Fitger (geb. 1840, Die Hexe, Von Gottes Gnaden, Die Rosen von Tyburn; er verrät den Kunstmaler im starken Kolorit, als Lyriker zeigt er bei tiefer Empfindung romantischen Anhauch (Fahrendes Volk, Winternächte); und der „Lustspieldramatiker" Hippolyt August Schaufert († 1872, Schach der Königin). Gesund in seinem Wollen, drastisch und packend in seinem Können, hat Ludwig Anzengruber (1839—89) der deutschen Bühne eine Reihe von Volksstücken gegeben (Der Pfarrer von Kirchfeld, Der Meineidbauer, Die Kreuzelschreiber, Der Gewissenswurm, Hand und Herz, Der ledige Hof, Heimgefunden), welche von derselben vollendeten Kenntnis der Volksseele und des Volkslebens zeugen, die dieser nervige Dramatiker auch als Erzähler (Der Schandfleck, Der Sternsteinhof, Das Sündkind, Dorfgänge) dargelegt hat.[213])

Ernstes Streben beseelte den Dramaturgen Heinrich Bulthaupt (geb. 1849) bei der Behandlung von Stoffen aus der Vergangenheit und Gegenwart (Saul, Die Malteser, Die Arbeiter; Gedichte, Dramaturgie der Klassiker). Für den täglichen Bühnenbedarf sorgten begabte und fruchtbare Komödien- und Possendichter, wie E. Wichert (geb. 1831, Ein Schritt vom Wege, Der Narr des Glücks), in Roman und Novelle trefflicher Schilderer der litauischen Heimat (Heinrich von Plauen), G. v. Moser, J. Rosen (Duffek) und J. H. Nestroy, während Dramatiker wie L'Arronge (Doktor Klaus, Wohlthätige Frauen, Haus Lonei), Paul Lindau (Marion, Maria und Magdalena, Ein Erfolg, Tante Therese, Johannistrieb, Jungbrunnen u. a.), Gust. Kneisel, O. F. Gensichen (geb. 1847, Gracchus, Danton, Lustspiele Minnewerben, Blitzableiter, auch Lyriker: Immortellen, Roman Die Madonna, O. Girndt (geb. 1835, Cäsar Borgia, Charlotte Corday, Lustspiel Orientalische Wirren), Joseph v. Weilen (Dolores), Oskar Blumenthal (Der Probepfeil), Karl Morré (Das Nullerl), Ed. Mautner († 1889, Das Preislustspiel, Gräfin Aurora) das höhere Lustspiel und das Konversationsstück mit Erfolg pflegten. Es ist nicht zu leugnen, daß sich in der neuesten Zeit recht viel Mache auf der Bühne Geltung zu verschaffen wußte. Lindau, der auch den Berliner Roman pflegte (Der Zug nach dem Westen), hat sich auch als einer unserer geistreichsten und witzigsten Feuilletonisten ausgewiesen (Briefe eines deutschen Kleinstädters u. a.).

Das Zeitungsfeuilleton ist überhaupt — freilich nicht zum Vorteil der Litteratur — eine litterarische Macht geworden, welche keiner geschickter, anregender und ergötzlicher zu handhaben verstand als der Wiener Spaziergänger D. Spitzer, dessen

Wiener Spaziergänge sprühende und prasselnde Witzfeuerwerke sind. Spitzers prickelnde Novelle Das Herrenrecht wäre freilich passender in den Tagen Crébillons des Jüngeren als in den unseren geschrieben worden.

Die Lust und Laune, im Dichten sich zu versuchen, dringt in immer weitere Kreise, und nie fehlt es an lyrischem, epischem und dramatischem Nachwuchs. Freilich entspricht dem Wollen keineswegs immer das Vollbringen. Auch erscheinen und verschwinden Dutzende, sogar Hunderte von Gedichtesammlungen, Epen, Dramen, Novellen und Romane, ohne auch nur den schwachen Trost zu haben, von sich sagen zu können: „Es ist unseres Schicksals entweder oder: heute sind wir Mode und morgen Moder." Der diesen Vers gemacht, Johann Leopold, hat den gerechten Anspruch, nicht übersehen zu werden, wie Emil von Schönaich-Carolath (Dichtungen), Theodor Altwasser, Hermann Neumann, Max Kalbeck, Albert Möser (Singen und Sagen), Konrad v. Prittwitz-Gaffron, Ernst Scherenberg, A. Friedmann, der ziemlich romantische R. Baumbach (geb. 1841, Spielmannslieder, Sommermärchen, Epos Zlatorog), die Brüder K. Weitbrecht (Gedichte, Der Kalenderstreit, Heimkehr) und Rich. Weitbrecht, E. Ziel, G. von Amyntor, M. Schlierbach, H. Herrig, A. Aar, K. Wörmann, Stephan Milow (Elegien), die Deutschamerikaner K. Krez, E. A. Zündt, K. Knortz (Gedichte), Ed. Dorsch und K. Butz, ferner Th. Kirchhoff, Heinr. Zeise, Gustav Falke (Zwischen zwei Nächten), Ernst Lenbach, Friedrich Röber (Lyrische und epische Gedichte), Joh. Nordmann († 1887, Frühlingsnächte, Salamanca), J. Herzfelder (Gedichte), Otto Weddigen (Gedichte, Fabeln, Märchen), Arthur Pfungst (Epos Laskaris), Hermann Oelschläger (Gedichte, Novellen in Oktaven, Wunderliche Leute), Siegfried Lipiner (Der entfesselte Prometheus, Kain, Renatus), Gustav Kastropp (König Elfs Lieder, Heinrich von Ofterdingen, Kain, Gnomenmärchen, Dornröschen, dramatisches Märchen), Ernst Wechsler (Orgien und Andachten, Epos Der unsterbliche Mensch) und Heinrich Vierordt, dessen Lieder und Akanthusblätter klassischen Ernst bergen, während dagegen Ernst Eckstein, der sprachgewandte Dichter des komischen Epos Schach der Königin und des lustigen Hohenliedes vom deutschen Professor, frisch, keck, burschikos-hemdärmelig einherschlendert und Edwin Bormann (Liederhort, Komm mit mir) sächsisch gemütlich zum Lächeln bringt. Auch der Dichter des Kladderadatsch sei gedacht, die so manches formschöne und gehaltvolle satirische und humoristische Lied gesungen, Dohm, Trojan, Rud. Löwenstein, welch letzterer auch Kinderlieder und Ehret die Frauen gedichtet hat.

Von den dichtenden Frauen, deren nur wenige eine hervorstechende Eigenart bewiesen, während die meisten mehr oder weniger bewußt an berühmte Muster anlehnen, erwerben sich Anerkennung Gräfin Wilh. Wickenburg-Almásy (Gedichte, Erlebtes und Erdachtes, Carmen Sylva (Königin Elisabeth von Rumänien, Bd. I, S. 452, Jehovah, Stürme, Vom Amboß), M. v. Najmajer, A. Kayser-Langerhans, Angelika v. Hörmann, die kampflustige sozialistische Erzählerin Minna Kautsky (Die Alten und die Neuen, Helene, Oswald von Wolkenstein), Isolde Kurz, Frida Schanz, E. delle Grazie (Robespierre), Ricarda Huch (Drama Evoe, Roman Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngsten), letztere eine bedeutend angelegte Dichternatur, u. a.

Wiederum müssen wir schließlich einen Schritt zurück thun, um noch einer Erscheinung zu gedenken, welche seit den vierziger Jahren in der deutschen Litteratur eine breite Stellung gewann. Diese Erscheinung war die Dorfnovellistik. Der demokratische Geist, welcher mehr und mehr alle Verhältnisse der Neuzeit zu durchdringen und zu bestimmen angefangen hat, brachte dazumal in die „mit Tendenzen gemästete" und allmählich sehr platt und phlegmatisch gewordene deutsche Novellistik einen frischen Zug und eine gesunde Bewegung, eben die Dorfgeschichteschreibung. Die Anfänge derselben lassen sich bis ins Mittelalter zurückführen, und sie war schon im 18. Jahrhundert durch Jung-Stilling, im 19. durch Brentano, Immermann, Wilhelm Martell und Adelheid Reinbold episodisch oder selbständig in die Litteratur eingeführt worden. Dann trat Alexander Weill mit seinen gesunden Elsässer Dorfgeschichten auf (1841), aber zur künstlerischen Geltung verhalf erst, nach Versuchen in philosophischer Richtung (Spinoza), Berthold Auerbach (1812—82) dem Dorfroman (Schwarzwälder Dorfgeschichten, 1843 fg.), insbesondere dadurch, daß er das Leben und Weben des Landvolks mit dem der übrigen Stände in Beziehung setzte und so das Verhalten der Bauernschaft zur politischen und sozialen Entwickelung der Zeit deutlich zur Anschauung brachte. Freilich ist Auerbach gerade hiedurch mitunter in den Fehler verfallen, seine Bauern viel zu gebildet darzustellen. Überhaupt merkt man diesen Schwarzwäldern und Schwarzwälderinnen doch sehr leicht an, daß der Autor sie sorgfältig Toilette machen ließ, damit sie in den Salons vorstellbar wären. Später hat Auerbach, dessen Erzählungen eine lange Bändereihe füllen, den Versuch gemacht, die Dorfgeschichte mit der Hofgeschichte zu verbinden (Auf der Höhe) und erreichte damit noch eine Steigerung seiner Popularität, welche aber seine Romane Ein Landhaus am Rhein, Waldfried, Forstmeister u. a. nicht ganz auf der Höhe zu erhalten vermochten.[234]

Neben ihm haben der Lehrdichter (Die Religion des Geistes) Melchior Meyr (1810—71, Erzählungen aus dem Ries), W. O. von Horn (Oertel), J. F. Lentner, L. Ganghofer (Der Jäger vom Fall, Bergluft, Volksdrama Der Hergottsschnitzer von Ammergau) und Joseph Rank mehr oder weniger gelungene Gemälde aus dem Volksleben verschiedener Gegenden Deutschlands geliefert. Als unerreichter Meister in der Malerei der bäurischen Welt ist aber der Schweizer Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius, 1797—1854) anzuerkennen. Bei diesem Realisten erster Ordnung trifft man unverfälschtes und unparfümiertes Bauerntum, so unparfümiertes, daß man mitunter die Düngerhaufen aus seinen Büchern duften spürt. Schade, daß er den niederländisch treuen und farbenkräftigen Pinsel, womit er seine Berner Dorfbilder malte (Bauernspiegel, Leiden und Freuden eines Schulmeisters, Die Armennot, Uli der Knecht, Uli der Pachter, Bäbi Jowäger, Der Geldstag, Zeitgeist und Bernergeist, Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz u. a.) allzu häufig in theologische Galle getaucht hat, und schade auch, daß seine Darstellung nicht selten, statt in die Höhe und in die Tiefe zu gehen, nur maßlos in die Breite geht. Hätte dieser Zweifelsohne Poet seine großen Gaben künstlerisch zu Rate zu halten und zu verwenden gewußt, so müßte er einer der ersten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts geworden sein. Zu außerordentlichem Ansehen gelangte P. K. Rosegger (geb. 1843). Der besten Volksdichter einer, ist er am größten in kleineren Geschichten; aber auch in den Romanen spricht er wie durch frische Ursprünglichkeit und Sicherheit des Blickes, so durch un-

gesuchte künstlerische Geschlossenheit an (Der Waldschulmeister, Buch der Novellen, Haidepeters Gabriel u. a.; ges. Werke). Für das Volksschauspiel (Am Tage des Gerichts) ist er nicht so veranlagt wie Anzengruber. Von Schweizer Erzählern sind hier noch mit Anerkennung zu nennen Jak. Frey, Alfred Hartmann, Jos. Joachim und die Jugendschriftstellerin Johanna Spyri.

Auch andere Novellisten sind von der Dorfgeschichteschreibung ausgegangen, um sich dann anderen Gebieten der Erzählungskunst zuzuwenden. Ihre Zahl ist Legion. Ehrende Anerkennung verdienen Edmund Höfer, Friedrich Spielhagen, der feine Humorist Jakob Corvinus (Raabe, geb. 1831, Chronik der Sperlingsgasse, Der Hungerpastor, Im alten Eisen), Gust. v. Struensee, Aug. Becker, Jul. Rodenberg, Rob. Waldmüller, Philipp Galen, B. Möllhausen, Ulrich v. Baudissin, Golo Raimund, R. Schweichel, Adolf Zeising, Max Ring (Götter und Götzen, Streber und Kämpfer), Leo Wolfram, A. E. Brachvogel, als Dramatiker für seinen Narziß über Verdienst geschätzt, Rob. Byr, A. Widmann, Leop. Kompert (treffliche Ghettogeschichten), F. Kürnberger, J. Bacher, H. Schmid (1815—80, der bayerische Dorfgeschichtenschreiber par excellence) und der geistesverwandte Max Schmidt (geb. 1832), Max Haushofer, Otto Roquette (geb. 1824, Gedichte, Gevatter Tod, dramatische Rhapsodie, Idyllen, Elegien und Monologe), der sich mittels seiner reizenden Märchenschwankdichtung Waldmeisters Brautfahrt in die Litteratur eingeführt hatte, August Niemann (Bacchen und Thyrsosträger, Grafen von Altenschwendt), Ferd. v. Saar (geb. 1833, auch Lyriker); weiterhin L. v. Sacher-Masoch († 1895, Das Vermächtnis Kains), begabt, aber in perversen Geschlechtlichkeiten realistisch sich so gefallend, daß solche krankhaften Verirrungen seinen Namen erhielten, J. Grosse (geb. 1828), der aber als Lyriker (Aus bewegten Tagen) bedeutender ist denn als Epiker (Volkramslied) und Novellist (Ein Frauenlos) und sich als Dramatiker wirksam erwiesen hat (Die Ynglinger, Gudrun, Johann von Schwaben, Die steinerne Braut), Karl Frenzel, verdienstvoll vornehmlich als Kritiker und Essayist (Dichter und Frauen, Deutsche Kämpfe, Schönheit, Dunst, Lucifer), Viktor Blüthgen, Balduin Groller, R. H. Greinz, Hans Blum (Die Äbtissin von Säckingen), Johannes von Dewall (August Kühne, † 1883), H. v. Wachenhusen, Rud. Lindau, Friedrich Uhl, sodann der eigenartiges Seelenleben oft in gesuchtem Stile schildernde Wilhelm Jensen (Nirwana, Stimmen des Lebens, Um den Kaiserstuhl, Im Zwing und Bann, Asylrecht, auch als Lyriker mit Auszeichnung zu nennen), H. Trautmann (Eppelein von Gailingen u. a.), sowie die Novellistinnen Elise Polko, E. Marlitt, Klara Bauer (Karl Detlef), Ottilie Wildermuth, Eliza Wille, Klara von Sydow, Luise von

Friedrich Spielhagen.

François, Wilhelmine von Hillern, Helene von Hülsen, Sophie Junghans, Ludovika Hesekiel, Ida Boy-Ed, Ossip Schubin, Lola Kirschner und Herm. Villinger (Aus meiner Heimat). Als die beste Erzählerin der neuesten Zeit aber machte sich einen Ruf Marie von Ebner-Eschenbach (Das Gemeindekind, Unsühnbar, Dorf- und Schloßgeschichten).

Unter all den erwähnten Erzählern gilt Fr. Spielhagen (geb. 1829) für den bedeutendsten Erfinder und Stilisten. Seine Romane (Problematische Naturen, Durch Nacht zum Licht, In Reih und Glied, Hammer und Amboß, Sturmflut u. a.) erweisen in der That ein ernstes Streben nach Kunstvollendung. Wer aber, unbetäubt von den Posaunenstößen der lieben Kameradschaft, diese Erzählungen unbefangen prüft, dürfte finden, daß die erste in der Reihe derselben die beste geblieben sei. An weitreichender Beliebtheit in allen — vorzugsweise norddeutschen — Schichten der Lesewelt trug es über die Genannten weit davon der mundartliche Erzähler Fritz Reuter (1810—74), welcher im Mecklenburger Plattdeutsch schrieb und durch eine rasche Aufeinanderfolge seiner realpoetischen, drastisch-humoristischen und doch vom idealistischen Goldschimmer überhauchten Erzählungen in Versen und Prosa (Läuschen und Rimels, Reis' na Belligen, Kein Hüsung, Olle Kamellen, Ut mine Festungstid, Ut mine Stromtid u. a.) dem Heißhunger seiner Bewunderer und Bewundererinnen kaum genugthat. Er hat einige typische Gestalten geschaffen, vor allen die des „Entspekters“ Bräsig. Die vollendetste seiner Erzählungen ist die Novelle Ut de Franzosentid. Ob aber dieser „norddeutsche Hebel“, wie man Reuter ja wohl genannt hat, obzwar nicht sehr zutreffend, so lange ausdauern werde wie der süddeutsche, ist fragwürdig.[235])

Fritz Reuter.

Die Summe unserer bisherigen Betrachtung der dichterischen Hervorbringung Deutschlands in der zweiten Hälfte, ja wohl während des ganzen Verlaufes des 19. Jahrhunderts ist, daß dieselbe unserem litterarischen Besitztum unzweifelhaft viel Geistvolles, Bedeutendes und Schönes hinzugefügt hat. Solche „Menschengeschick bestimmenden“ Werke, wie uns zu ihrer Zeit Lessing, Goethe und Schiller schufen, hat sie freilich nicht zuwege gebracht. Der tief realistische Hang und Drang unserer Zeit ist ja überhaupt so großartigen idealen Schöpfungen hinderlich und abgünstig. Sodann haben es die Zeitverhältnisse mit sich gebracht, daß die Litteratur aus einer freien Kunst ein Gewerbe, ein Geschäft, eine Industrie geworden ist, welche mehr rastlos rührige „Hände“

als bedächtig schaffende Köpfe oder gar vollends Charakterköpfe verlangt und braucht. Diese Industrie kommt den Bedürfnissen und Forderungen eines Publikums, dessen ungeheure Mehrzahl nur flüchtig unterhalten oder derb gekitzelt sein will, dienstwillig entgegen. Endlich ist zu sagen, daß das Gewucher der zur alles beherrschenden Mode und Macht gewordenen Zeitschriftlerei die eigentliche Litteratur mehr und mehr zu ersticken droht. Wenn daher die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland auf ihre stolzesten und wirksamsten litterarischen Thaten hinweisen will, so wird sie geschichtewissenschaftliche und mehr noch naturwissenschaftliche Bücher nennen müssen, wie die Chemischen Briefe eines J. v. Liebig (1803—73) oder den Kosmos eines Alex. von Humboldt (1769—1859), der es unternahm, eine Weltgeschichte der Natur zu schreiben, d. h. alle Resultate, welche die Naturforschung bislang gewonnen hatte, zusammenzufassen, die Natur „lebendig und in ihrer erhabenen Größe zu schildern und dem wellenartig wiederkehrenden Wechsel physischer Veränderlichkeit das Beharrliche aufspürend und aufzuzeigen".

Robert Hamerling.

Humboldts Vorgang wirkte anregend. Das bewiesen populärwissenschaftliche Werke wie Geologische Bilder von Bernh. von Cotta, das Meer von J. Schleiden, der Wald von E. A. Roßmäßler, die Geschichte der Schöpfung von Herm. Burmeister, die Zoologischen Briefe von K. Vogt, das Tierleben von A. E. Brehm, das Tierleben in der Alpenwelt von Fr. v. Tschudi, der Kreislauf der Natur von J. Moleschott, die Urwelt der Schweiz von Osw. Heer, der Mensch von Joh. Ranke, u. v. a.

Die Naturwissenschaft ist wesentlich optimistisch; sie dient mit Bewußtsein der Lehre von der ewig rastlosen Vervollkommnungsfähigkeit der Menschen und der Gesellschaft. Die deutsche spekulative Philosophie dagegen ist in dem originellen Denker Arthur Schopenhauer (1788—1860, Die Welt als Wille und Vorstellung, Parerga und Paralipomena) einstweilen zu einem entschieden pessimistischen Schluß gekommen, die alte buddhistische Weltschmerz- und Weltverneinungsidee tiefsinnig neu begründend. Schopenhauer verdient übrigens schon deshalb einen Platz in der Geschichte der deutschen Nationallitteratur, weil er in der Philosophie dem barbarischen Rotwelsch der Hegelei die Klarheit einer gesund-menschenverständlichen Sprache entgegenstellte. Dasselbe Lob gebührt Eduard von Hartmann (geb. 1842), welcher in

seiner *Philosophie des Unbewußten* die schopenhauersche Anschauung ebensosehr berichtigt als ergänzt und in den späteren Werken *Phänomenologie des sittlichen Bewußtseins*, *Die Religion des Geistes*, *Ästhetik* seine Weltanschauung zu einem System abgeschlossen hat. Die neueste deutsche Philosophie sucht auf dem Wege der experimentellen Erfahrung und der Induktion die großen kantischen Erkenntnisfragen zu lösen und hat einen glänzenden Vertreter gefunden in W. Wundt (geb. 1832, *Ethik*, *System der Philosophie*). Eine eigenartige Stellung nahm der geistreiche Sonderling Friedrich Nietzsche (1844—93) ein. Mit rücksichtsloser Skeptik kämpfte er gegen die überlieferten Schulbegriffe in Philosophie und Moral an (*Menschliches, Allzumenschliches*, *Gedanken über die moralischen Vorurteile*, *Also sprach Zarathustra*, *Jenseits von Gut und Böse*). Sein paradoxes Wesen ließ den Sprachgewaltigen nicht zu einer abgeklärten geschlossenen Weltanschauung gelangen, sein zersetzender Einfluß aber wurde auch in Werken der „Jüngsten" spürbar.

Einen dichterischen Widerhall fand die pessimistische Gedankenstimmung in Robert Hamerling (1832—89), welcher schon in seinem Liederbuch *Sinnen und Minnen* eine überraschende Formvollendung erwies, in seinen epischen Schildereien *Ahasver in Rom* und *Der König von Zion*, wie in seinem antiquarischen Roman *Aspasia* eine blendend farbenprächtige, da und dort nur in allzu üppige Ranken auslaufende Malerei entfaltete und in seinem melodischen *Schwanenlied der Romantik* zweifelschwere Fragen aufwarf, die er pessimistisch beantwortete, ohne jedoch dem Glauben an das Ideal abtrünnig zu werden. Im *Homunkulus* geißelte er den Materialismus der Gegenwart. Ideal gesinntem Pessimismus gaben ebenfalls im Gewande künstlerischer Ausgestaltung Ausdruck: der Kritiker Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann, geb. 1821, *Gedichte*, *Neue Gedichte*, *Novellen*, *Tote Schuld*, *Das Leben kein Traum* u. a.); er weiß oft den ganzen Ernst des Daseins und die aus der Betrachtung seiner Erscheinungen sich ergebende Stimmung so formgediegen zur Anschauung zu bringen, daß er mitunter in *einem* Satze oder in *einer* Strophe das Weltweh zu bannen weiß:

„So lang die Sterne kreisen
Am Himmelszelt,
Vernimmt das Ohr den leisen
Gesang der Welt;
Dem seligen Nichts entstiegen,
Der ewigen Ruh,
Um ruhelos zu fliegen —
Wozu, wozu?" —

sodann die Schweizer Dranmor (Ferd. Schmid, 1823—88, *Ges. Dichtungen*, darunter besonders *Requiem*, *Dämonenwalzer*), welcher edel und tieffühlend das Dasein so ernst und düster betrachtete, wie es ist, und Heinr. Leuthold (1827—79, *Gedichte*), welcher zu früh im Strudel des Lebens unterging, ein gedankenreicher Lyriker, der die verschiedenen lyrischen Formen mit spielender Hand beherrschte; ferner noch Albert Möser (geb. 1853), in *Schauen und Schaffen* von unmittelbarer Empfindung, und Ferd. Kürnberger (1823—79, Roman *Der Amerikamüde*) u. a.

Es war zeitgemäß, wenn Hamerling im Schwanenlied der Romantik mahnte:

„Wahre duftig zart die Blume des deutschen Gemütes im frostigen Hauch der Gegenwart“ und: „Mein Volk, der Ideale Bilder stürze nicht“; denn eine skeptische Ideallosigkeit brach bald mit Macht in der Litteratur herein. Zwar fand noch bei einer Reihe von Schriftstellern, die von den Strömungen der Zeit stark ergriffen waren, gesunderer, von künstlerischen oder ethischen Ideen getragener Realismus Pflege, wie ihn, oft köstlichen Humores voll, Jer. Gotthelf, G. Keller, Reuter, Rosegger vertraten. Theodor Fontane (geb. 1819), einer unserer vorzüglichsten Balladen- und Romanzensänger (Gedichte, Balladen), wurde auch als Erzähler mit Recht beliebt (Irrungen, Wirrungen, Stine, Quitt) und machte sich durch seine ethnographischen und kulturgeschichtlichen Arbeiten (Wanderungen durch die Mark Brandenburg), sowie durch seine Bücher über die Kriege von 1864, 1866 und 1870—71 verdient. Als trefflicher Erzähler und Schilderer that sich hervor Hans Hopfen (geb. 1835, Der Pinsel Mengs, Verdorben zu Paris, Arge Sitten, Mein erstes Abenteuer u. a.), der noch eine oft seltsame Mischung von Romantik und derbem modernem Realismus aufweist. Ludwig Fulda (geb. 1862), geistvoller satirischer Spruchdichter (Sinngedichte) und Kampfdramatiker (Das verlorene Paradies, Die Sklavin) wurzelt im Grunde mehr noch im Idealismus früherer Tage. Weiterhin sind zu nennen Julius Trojan (Gedichte, Scherzgedichte, Beschauliches, Strand und Heide), Heinrich Seidel (Leberecht Hühnchen, Ges. Gedichte), Hans Hoffmann (Der Hexenprediger, Im Lande der Phäaken, Brigitte von Wisby, Der eiserne Rittmeister), Ernst von Wolzogen (Romane Die Kinder der Excellenz, Die tolle Komtesse, Lustspiel Lumpengesindel), der satirische Kritiker M. G. Conrad, der in seiner Zeitschrift Die Gesellschaft die jüngste Schule ungeberdig mit ihren Theorien sich tummeln ließ (Romane Was die Isar rauscht, Die klugen Jungfrauen); ferner der nach künstlerischer Gestaltung des Stoffes strebende Theophil Zolling (Frau Minne, Die Million), Fritz Mauthner, den der kritisch-satirische Geist zu sehr an Gemütsanteilnahme für seine Stoffe hindert (Berlin W, Der letzte Deutsche von Zlatna), Friedrich Dernburg (Der Oberstolze), Herm. Friedrichs, anfänglich Romantiker, später Realist (Erloschene Sterne, Gestalten und Leidenschaften) und Alex. v. Roberts (Götzendienst, Preisgekrönt). Von genauer Beobachtung und bedeutendem Vermögen der Darstellung zeugen die Romane von Herm. Heiberg (Eine vornehme Frau, Die Spinne, Apotheker Heinrich) und Max Kretzer (Die Betrogenen, Die Verkommenen, Meister Timpe, Der Millionenbauer, Die Bergpredigt), während in W. Walloths Naturalismus die Phantastik seltsam sich einmischt (Tiberius). Durch Conrad, Zolling, Lindau, Dernburg, Kretzer wurde der sogenannte Städteroman vertreten.

Die große Zeit von 1870—71 übte verhältnismäßig geringen Einfluß auf die Entwickelung der Dichtung, ob sie schon Freiligrath (S. 291) zu herrlichen Liedern wie Hurra Germania, Der Trompeter von Vionville, Geibel (S. 293) zu Heroldsrufen, Karl Gerok (1815—90), gleich Phil. Spitta († 1859, Psalter und Harfe) in kirchlichen Kreisen durch seine religiösen Dichtungen (Palmblätter, Pfingstrosen) beliebt, für Deutsche Ostern, Redwitz (S. 294 f.) zum Lied vom neuen deutschen Reich begeisterte und etwas später noch Ernst von Wildenbruch (S. 299) zu den teilweise hinreißenden poetischen Erzählungen Vionville und Sedan anregte. Das dichterische Schaffen ging, von andern Zeitmächten bestimmt, seinen eigenen Weg

und zwar bei ungeheurer, übermäßiger Fruchtbarkeit; im Jahre 1889 zum Beispiel glaubten auf dem Gebiete des Romanes und der Novelle über 600 Schriftsteller und Schriftstellerinnen dem Lesehunger Unterhaltungsbedürftiger entgegenkommen zu müssen. Durch das rastlose Erzeugen ging kein gemeinsamer Grundzug. Viele wandelten, meist nur anempfindend, in den Geleisen früherer Vorbilder. Viele griffen frisch hinein ins volle Leben der Gegenwart, andere, wie die Pfleger des historischen und antiquarischen Romanes oder Schauspieles, nahmen ihre Stoffe immer noch aus der Vergangenheit. Bemerkenswert erscheint die Neu-Romantik, die, als begehrte sie in diesen Tagen der Zersplitterung an Zeiten einer vermeintlich festen Weltanschauung sich zu erbauen, rückwärts schaute; so bei den an Scheffels Vorbild anlehnenden, schon erwähnten Wolff und Baumbach, besonders aber bei Fr. Wilh. Weber (1813—94). Dieser, in katholischen Kreisen hochgeschätzt, bewies im Epos Dreizehnlinden Kraft der Charakteristik und edeln Formensinn. Diesem neuromantischen Bestreben entsprach ja auf dem Gebiete der Musik die Textdichtung R. Wagners (1813—83), über deren poetischen Wert die Meinungen freilich geteilt sind.

Inzwischen wirkte der theoretische Materialismus, wie ihn besonders Ludwig Büchner (Kraft und Stoff, Natur und Geist) in populär-wissenschaftlicher Form für viele Autoritätsgläubige zum unfehlbaren Dogma ausgeprägt hatte, in den Kreisen von sogenannten Gebildeten und von Halbgebildeten idealzerstörend weiter. Daneben machte sich oft wohlfeile, nur in Witzeleien sich ergehende Kritik bespöttelnd auch an das Ernste, Große und Edle heran. Man kam auf der Bühne und in Büchern dem stumpfen Geschmacke des praktischen Materialismus bloßen Weltgenusses mit Pikantem entgegen. Widersprechendste Stimmungen und Anschauungen beherrschten das erregte Geschlecht. Genußgier und Überreiztheit, krankhafte Nervosität und blasierte Abstumpfung, Weltschmerz, Pessimismus, Materialismus mit Verhöhnung der Rechte und Würde des Geistes und der Ideale, Darwinismus mit blindem Schwören auf die Theoreme von Anpassung und Vererbung, die Anschauung vom Menschen als einem durchaus unfreien Wesen, das nur die Summe der Wirkungen der ihn umgebenden Verhältnisse und darum unverantwortlich sei, die Lehre von der freien Liebe („Das Ewig-Weibliche zieht uns hinab“), das Vergnügen an den Untersuchungen über die Physiologie der Liebe, die Freude an aufregenden Kontrasten, die Lust am grüblerischen Wühlen in den Irrgängen des Seelenlebens, die Unzufriedenheit mit den sozialen Verhältnissen, und endlich ein weit verbreitetes, tiefes, oft fast sentimentales Mitleid mit dem Elend des vierten Standes, sowie der Sozialismus und Anarchismus: alles das gab die Fermente für eine litterarische Gärung und Bewegung, die sich kritisch bethätigte in Zeitschriften (Die freie Bühne, Die Moderne, Die Gesellschaft) und sich schöpferisch versuchte auf allen Gebieten der Dichtung. Es hielte schwer, die Lehren und Anschauungen der „Moderne“, der „Jüngsten“ in eine zusammenfassende, bestimmte Formel zu bringen. Vielen gemeinsam erscheint die Kriegserklärung gegen den Idealismus, sowie die Mißachtung der Gesetze der Schönheit, der künstlerischen Durcharbeitung und Ausgestaltung des Stoffes. Auch der „neue Sturm und Drang“ erklärte, das Genie gebe sich die Gesetze seines Schaffens selber, und der Naturalismus verlangte genaue Beobachtung der Lebenserscheinungen zum Zwecke genauester Wiedergabe in Büchern und auf der Bühne. Impressionistisch nahm er irgend ein interessant scheinendes Stück aus dem Leben heraus, wählte mit Vorliebe das Krankhafte, das Bedenkliche, zumal im Geschlechtsleben, das Erschütternde, Aufregende, Häßliche im persönlichen wie im gesellschaftlichen Dasein, zeigte es mit Anklage recht deutlich auf, sagte: „Da habt ihr's, so seid ihr, so ist das Leben,“ und entließ auf die Frage: „Was nun?“ ohne antwortende Wegleitung zum Bessern. Die Leidenschaft der Jüngsten war oft echt, oft gebärdete sie sich unter rhetorischem Pathos als solche. Die neue Art der Sprache und des Stiles, angeblich der

Wirklichkeit des Lebens abgelauscht, artete oft in Willkür, Formlosigkeit und Geschmacklosigkeit aus.

Aus der großen Reihe der Vertreter der jüngsten Richtung sei zuerst einer ihrer frühesten Wortführer genannt, Karl Bleibtreu (Litterarhistoriker, Größenwahn, Propaganda der That); er wurde bald genug von der „Revolution der Litteratur", die er gefordert hatte, überholt. Otto Bierbaum (Erlebte Gedichte) gab Almanache heraus, in denen die Anhänger der neuen Kunst sich vorstellten. Hermann Bahr leitete die Zeitschrift Die freie Bühne mit ihren reichen und für die Erkenntnis der Welt- und Kunstanschauungen der Jüngsten wertvollen Beiträgen, und zeigte in der sexual-psychologischen Romanstudie Die gute Schule, wohin die neue, nach französischen Mustern arbeitende Schriftstellerei führte, ähnlich wie der früh verstorbene Herm. Conradi in den Skizzen Brutalitäten und in dem abschreckenden Roman Adam Mensch, und ähnlich wie Konrad Sittenfeld (Alberti, Wer ist der Stärkere?, Alte und Junge, Recht auf Liebe). Arno Holz ging von ursprünglich einfacher, gemütvoller Art (Kling ins Herz, Deutsche Weisen) in stürmisch sozialistischen Ton über. Joh. Schlaf (Gedichtsammlung In Dingsda) lieferte mit dem Drama Meister Oelze so recht ein Muster des Naturalismus und gab gemeinsam mit A. Holz die Erzählung Papa Hamlet und das Drama Familie Selicke heraus. Freie Liebe behandelte W. v. Polenz, etwas verschämter G. v. Ompteda (Egestorff, Die Sünde). Wirkliche Empfindung bewährte Heinz Tovote in seinen Liedern; in den Romanen Frühlingsstimmen, Im Liebesrausch spielte er mit Lüsternheiten Versteckens. Stark erotisch hielten sich Richard Zoozmann (Seltsame Geschichten, Aus allen Zonen), W. Arent (Herausgeber der Modernen Dichtercharaktere) und Rich. Dehmel (Aber die Liebe). Mit Leidenschaft erfaßte Karl Henckell in seiner Lyrik Themata der neuen Richtung, oft ein trotziger Sänger des Sozialismus (Strophen, Trutznachtigall, Amselrufe), während Bruno Wille (Einsiedler und Genosse) mehr in philosophischer Betrachtung neuen sozialen Zielen entgegenstrebte. Von den Brüdern Julius Hart (Sansara, Homo sum) und Heinrich Hart (Weltpfingsten) nahm der letztere einen großen epischen Stoff in Behandlung, nicht ohne einzelnes Tüchtige und wahrhaft Schöne dabei zu bieten. Der begabte Liederdichter Henry Mackay kämpfte im Roman Die Anarchisten gegen den bestehenden Staat und für die künftige autoritätslose Gesellschaft. In Wilhelm Bölsches erzählenden Arbeiten (Der Zauber des Königs Arpus, Die Mittagsgöttin) versuchte der Naturalismus genauest beschreibende, aber ermüdende Detailmalerei mit Worten.

H. Sudermann.

Feiner Stimmungs- und Naturmalerei beflissen sich außer Karl Busse in seinen Novellen und formschönen Gedichten auch M. Reinh. von Stern und Detlev von Liliencron; jener ging in den Ausgewählten Gedichten von der früheren sozialistischen Erregtheit ab (Proletarierlieder), ließ aber unter übermächtigem Farbenschimmer gerne die gedankliche Klarheit sich verlieren (Excelsior, Höhenrauch, Nebensonnen); dieser versuchte sich auch im Drama (Knut der Herr, Trifels, Palermo), bei großer Kraft im Einzelnen mangelhaft im Aufbau, keck sinnlich im Roman (Der Mäcen), stimmungsvoll in der Lyrik (Gedichte, Adjutantenritte), im Prosastil oft nachlässig schlendernd. Nach Erwähnung des Dramatikers Max Halbe (Ein Emporkömmling, Die Jugend) gelangen wir noch zu denjenigen, die neben Liliencron zu den angesehensten und erfolgreichsten Vertretern der realistischen und naturalistischen Schule zählen, zu Richard Voß (geb. 1851), der in seinen oft wild düsteren Dramen (Mohr des Zaren, Eva, Jürg Jenatsch, Die Patrizierin) bei aller machtvollen Phantasie das Maß der Schönheit und Wahrheit manchmal nicht findet, ein guter Erzähler (Bergasyl), aber auch unbefriedigter und nicht befriedigender Grübler (Scherben vom müden Manne); zu Herm. Sudermann (geb. 1857), der im Roman (Frau Sorge, Der Katzensteg, Es war u. a.) und im Drama (Die Ehre, Sodoms Ende) zuweilen mit der packenden Gewalt dichterischer Meisterschaft die düsteren Seiten des modernen Lebens anklagend aufdeckte, in Jolanthes Hochzeit aber zu besserem Humor gelangte; endlich zu Gerhard Hauptmann (geb. 1862), der sich, wenn auch naturalistisch übertrieben, bei oft erschütternder Kraft der Darstellung, die Darstellung des menschlichen Elendes und die Verkündigung der trostlosen Lehren von Vererbung und Anpassung zur Aufgabe machte (Vor Sonnenaufgang, Das Friedensfest, Die Weber, Hanneles Himmelfahrt, Lustspiel College Crampton). Das polizeiliche Verbot der Aufführung der Weber verlieh diesem dramatischen Gemälde eine Bedeutung, die es, ästhetisch betrachtet, nicht besitzt.

Gerhard Hauptmann.

Die Litteratur der letzten Jahrzehnte ist großenteils eine solche des Überganges. Ob zu gänzlichem Zerfalle oder zu neuer hoher Blüte der Dichtkunst? Die Anzeichen fehlen nicht, daß die Entgötterung und Entgeistung der Welt und des Lebens durch den Materialismus und Naturalismus einer höheren, von ethischen Prinzipien getragenen

Weltanschauung weichen will. Selbst aus Kreisen, die mit der Überlieferung sonst gebrochen haben, machen sich Stimmen laut, welche dichterisch für Leben und Gesellschaft ethische Grundlagen und höhere Leitsterne als bloß Kraft und Stoff verlangen; so durch Oskar Linke (Jesus Christus, Milesische Märchen), Karl Kösting (Epos Weg nach Eden), Wolfgang Kirchbach (Salvator Rosa, Die Kinder des Reiches, ausgewählte Gedichte), Ferd. Avenarius (Die Kinder von Wohldorf, Liederzyklus Lebe!), Ernst O. Konrad Zitelmann (Telmann), phantasievoll im Roman, tiefer greifend in seiner Lyrik (Einsamkeit, Meereswellen, Memento vivere) u. a. m. Der modernen Kampfdramatik gegenüber versuchte Hans Herrig († 1892, Alexander, Jerusalem, Konradin, Nero) eine volksmäßige Bühne mit gesunden Stoffen zu begründen und schuf dafür das Lutherfestspiel. Ob dabei mit der Erneuerung der alten einfachen Formen ohne künstlerischen Aufbau von innen heraus dem Drama gedient wurde, ist freilich fraglich.

Gegensätze reichen sich die Hand. Und so fehlen denn auch, gerade bei ausgesprochenen Naturalisten, die Anzeichen dafür nicht, daß den Ausschreitungen des Naturalismus verzweifelte Sprünge in geistlosen Mystizismus folgen könnten. Möge sich aber eher erfüllen Hamerlings Mahnung an das deutsche Volk:

„. . . . . weil es dir vertraut ward, das Banner des Ideals,
So halt es hoch im Schimmer des ewigen Sonnenstrahls.
Hoch halt es unter den Völkern und walle damit voran
Die Pfade der Gesittung, der Freiheit und des Rechtes Bahn.“

Dritter Abschnitt.

Die Niederlande.[236])

Initiale des 16. Jahrhunderts.

Zwischen den Dünen der Nordsee und den Stromgebieten des Rheins, der Schelde, Maas, Yssel und Ems strecken sich, vielfach in Inseln und Halbinseln auslaufend, fruchtbare Niederungen und Marschen hin, die von Uralters her germanischen Volksstämmen zu Wohnsitzen dienten. Wenigstens bezeugte Cäsar ausdrücklich, daß schon vor der Wanderung der Cimbern und Teutonen in den Gauen im Westen des Rheins germanische Völker sich niedergelassen hätten. Falls die Herleitung ihres Gesamtnamens Belgier von dem Thätigkeitswort balgen statthaft wäre, was sie aber schwerlich ist, so wiese dieser Gesamtname deutlich auf die altdeutsche Tugend der Streitbarkeit hin, von welcher in der That die Bewohner der Niederlande in alter und neuer Zeit rühmlichste Proben abgelegt haben. Mit der nämlichen zähen Ausdauer und Unerschrockenheit, womit sie die Nordwestküste ihres Landes dem Meere abtrotzten, haben die Niederländer in verschiedenen Perioden ihre Unabhängigkeit gegen äußere Feinde, ihre Freiheit gegen innere Unterdrücker behauptet. Es bildete sich hier schon früh ein mannhafter republikanisch-bürgerlicher Sinn aus, welcher, besonders von dem großen und erfolgreichen Aufschwung der Nation im 16. und 17. Jahrhundert an, nach außen in Krieg, Handel und Kolonisation, nach innen in Gewerbefleiß und bürgerlichen Einrichtungen, in Wissenschaft und Kunst Tüchtiges leistete. Mit dieser Tüchtigkeit verband sich im Charakter der Niederländer eine gewisse Neigung für das Mittelmaß in allen Dingen, eine Vorliebe für häusliche Behäbigkeit, für das Glück des Stilllebens und der Beschränkung, Eigenschaften, die allerdings später mitunter zur sprödesten Philisterei verknöchern mußten, sowie ihnen nicht mehr das Gleichgewicht gehalten wurde durch die Rückwirkungen einer bedeutenden Rolle auf dem Schauplatz der Geschichte. So erklärt es sich denn auch leicht, daß die niederländische Nationallitteratur fast durchweg den Charakter hausbackener Mittelmäßigkeit trägt. Die Nationallitteratur, wohlverstanden! Denn es ist bekannt, daß in einigen Zweigen der Litteratur im weiteren Sinne viele Niederländer sehr Bedeutendes geleistet und europäischen Ruhm erlangt haben, wie in der mit Vorliebe gepflegten philologischen und humanistischen Wissenschaft die Agrikola,

Erasmus, Lipsius, Skaliger, Spanheim, Heinsius, Drakenborch, Hemsterhuis, Valckenaer, Ruhnken; in der Theologie und Jurisprudenz Huig de Groot (Hugo Grotius, 1583—1645), in der Medizin Boerhave, in der Mathematik Huygens, in der Philosophie Spinoza, der freilich kaum ein Niederländer zu nennen ist. Alle Extreme werden in der Nationallitteratur sorgfältig vermieden, alles feurigere Aufstreben geht in einer gewissen behaglichen Spießbürgerlichkeit unter, aller laute Klang dämpft sich zu holländischer Stille. Die Poesie fährt hier nicht mit geschwellten Segeln über das endlose Meer der Phantasie hin, sondern wird am Zugseil lederner Regeln wie eine Trekschuite mühselig durch die engen Kanäle häuslicher Gewohnheit und bürgerlichen Verkehrs gezogen. Nur das Volkslied erlaubt sich zuweilen dreisten Spaß und lautes Auflachen; denn es blieb für die frischeren Einflüsse von Deutschland her immer empfänglich, während sich die Kunstpoesie der Niederlande schon frühe der trockenen Nachahmung französischer Muster ergab.

Die Sprache der Niederlande teilt sich noch jetzt in zwei Hauptmundarten, in die flämische im Süden (Flandern und Brabant) und in die holländische im Norden. Die dem staatlichen Verbande von Holland angehörenden Friesen sprechen ihre eigene Mundart. Das Flämische war in älterer Zeit die Schriftsprache für alle dem Herzog von Burgund unterworfenen siebzehn Provinzen der Niederlande, im Verlaufe der Zeit jedoch gewann vom Süden her das Französische, vom Norden her das Holländische Boden, und das letztere Idiom wurde, obgleich erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts schriftgemäß ausgebildet, die Schrift- und Amtssprache für die sieben nördlichen Provinzen, wie für Kolonien, ja seit 1815 auch für die südlichen Niederlande. Als sich aber das gewaltsame Band, welches Belgien mit Holland vereinigt hatte, infolge der Julirevolution löste, begann auch die flämische Mundart wieder litterarisch aufzukommen und sie hat sich seither, dem gefährlichen Einfluß des von der Regierung in jeder Weise bevorzugten und begünstigten Französischen zum Trotz, neu befestigt und in Ansehen gebracht. Patriotische Gelehrte, unter denen vor allen J. F. Willems auszuzeichnen ist, haben ihre Muttersprache in freundliche Pflege genommen und begabte junge Autoren sie zum Gefäß ihrer litterarischen Wirksamkeit gemacht.

Ich habe vorhin schon angedeutet, daß die poetische Litteratur der Niederlande bei ihrem Entstehen einesteils von der deutschen, andernteils von der französischen Dichtung beeinflußt wurde. Die niederländische Kunstpoesie lieh ihr Ohr mehr der französischen Regel, die Volkspoesie mehr dem stammverwandten deutschen Klang. Die älteren Volkslieder, geistliche sowohl als weltliche, bewegen sich völlig in den Vorstellungen und Gefühlen wie in der Ausdrucksweise des deutschen Volksgesanges. Erst im 17. Jahrhundert geht mit der schrofferen Absonderung Hollands von Flandern und Brabant das dortige Volkslied aus den bisher gewohnten Kreisen heraus, wird der gelehrten Poesie unterthan und singt recht lächerlich-putzig von Jupyn (Jupiter) und Kupidootje (Kupido).

Das Haupterzeugnis der niederländischen Volksdichtung, das Tierepos von Reinhart dem Fuchs, ist zugleich die poetische Hauptthat der niederländischen Litteratur überhaupt. Die germanische Tierfabel weist in ihren Anfängen mit Bestimmtheit auf die Urzustände des Germanentums zurück, und nicht ohne Grund hat Jakob Grimm gesagt, es wehe ihn aus derselben uralter Waldgeruch an.

Vilmar hat in seiner Geschichte der deutschen Nationallitteratur diesen Gedanken trefflich weiter ausgeführt, indem er sagt: „Die Tiersage hat nur in dem unbefangensten und

stillsten Naturleben eines Urvolkes entstehen können, in Zeiten, wo der Friede mit der Natur noch verhältnismäßig wenig gestört war und wenigstens in gewisser Weise die Wirklichkeit dem Verkehr mit der Tierwelt entsprach, welchen das Tierepos schildert: wo noch die Gedanken des Hirten- und Jägerlebens einen großen Teil des geistigen Horizonts des Volkes erfüllten, wo nicht allein Wald und Feld des Wildes voll waren, sondern der Hirte auch noch einen mächtigen, ihm in Kraft und Geschicklichkeit ebenbürtigen und auf seine Herde gleich ihm berechtigten Gesellen in dem gefräßigen Wolfe, einen überlegenen, Wald und Heide beherrschenden Helden in dem grimmigen Bären sah; wo für den Jäger, der einsam durch die dunklen Tiefen und die sonnigen Halden des Urwalds streifte, der graue Wolf auf grüner Heide und der rotbärtige Schleicher am Waldsaume Jäger waren wie er und die er darum außer ihrem eigentlichen Tiernamen mit menschlichen, gleichsam Gesellennamen benannte. Es war aber auch für Jäger und Hirten der Waldeinsamkeit gut, sich mit diesen Waldgesellen auf freundlichen Fuß zu stellen; denn es war damals nicht so sehr das äußere Grauen vor der Gefahr, welche die Waldräuber bringen konnten, als das innere Grauen vor dem Dämon, der in dem Tiere lebt, vor der unheimlichen, aus den zornfunkelnden Augen des Wolfes hervorleuchtenden Wolfsseele noch in seiner vollen Stärke mächtig; das Tier des Waldes war noch gleichsam mehr als ein bloßes, dem Menschen untergeordnetes, wenigstens unterliegendes Tier: es war eine Verkörperung der unheimlichen, finstern und feindlichen Naturkraft, mit Zauber angethan, und darum, wie auf der einen Seite dem Menschen durch größere Ebenbürtigkeit in der Kraft näher stehend, so auf der andern Seite wieder über den Menschen erhaben und nicht durch die physische Gewalt allein zu bändigen."

Die Tiersage weist auch zurück auf die Ursitze der germanischen Stämme in Asien, wo wir ja in der altindischen Litteratur die Tiersage gleichfalls als ein wichtiges Element vorgefunden haben. Sie konnte nur in Zeiten entstehen, wo der Mensch mit der ihn umgebenden Tierwelt noch in naher und nächster Beziehung stand und das Walten freundlicher und feindlicher Naturkräfte in naivster Weise personifiziert wurde, so zwar, daß das Volk das Leben der Tierwelt in seinen verschiedenen Verhältnissen und Wechseln als dem menschlichen völlig entsprechend auffaßte und demzufolge auch seine Sprache auf die Tiere übertrug. Hieraus folgt, daß die Tiersage in ihren Ursprüngen durchaus naive Dichtung, das Produkt unbewußter Naturpoesie war. Das blieb sie aber nicht, sondern sie gestaltete sich im Verlaufe der Zeit allmählich zu bewußter, satirischer Tendenzpoesie. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob es für ausgemacht gelten könne, daß der Stamm der Franken die Tiersage im 5. Jahrhundert über den Rhein nach den Niederlanden und nach Frankreich gebracht habe, eine Ansicht, die allerdings eine starke Stütze findet in dem Umstande, daß der deutsche Name des Tierhelden Fuchs (Reginhart, d. i. der Ratstarke, der Ratgeber, später Reinhart, im plattdeutschen Diminutiv Reineke) den französischen (goupil) völlig verdrängt und sich in den französischen Bearbeitungen der Tiersage als renard an dessen Stelle gesetzt hat. Gewiß ist, daß kein germanisches Land geeigneter war, die Tiersage in germanischem Geiste großzuziehen als eben die flämischen Gaue, wo, mit Gervinus zu sprechen, „ein unvertilgbarer Hang zum Stillleben und zur Naturfreude und ein Sinn für die kleineren menschlichen Verhältnisse obwaltete, wo die niedere Malerei, Landschaft und Viehstücke, wie auch die niedere Poesie vor allen andern Ländern gepflegt wurde."

Diese Eigenschaften von Land und Leuten vertrugen sich recht gut mit der ursprünglich naiv-epischen Auffassung und Behandlung der Tierfabel. Im Vorrücken der Jahrhunderte nahm aber das Tierepos in eben dem Maße, als in den Niederlanden ein in kirchlicher und staatlicher Beziehung emanzipationslustiger, jeder Tyrannei abholder und der Freiheit zugeneigter bürgerlicher Sinn heranwuchs, andere dieser Gesinnung entsprechende Elemente und Motive in sich auf, bildete sich im Munde des

Volkes und der Volksdichter im Geiste der Zeit fort und schloß sich endlich im 12. und 13. Jahrhundert zu dem niederländisch frischen und niederländisch derben, satirisch und polemisch gefärbten Gemälde des Tierstaates und der Tierkirche ab, welches uns Rainaert de Vos (oder, wie das Gedicht eigentlich betitelt ist, Van den Vos Rainaerde) mit so lustiger Detailwirtschaft entrollt. Diese 7815 zu kurzen Reimpaaren vereinigte Verse enthaltende niederländische Gestalt des germanischen Tierepos liegt einer Menge von Bearbeitungen desselben in verschiedenen Sprachen, insbesondere auch dem 1498 zu Lübeck in nieder-(platt-)deutscher Mundart erschienenen Reineke de vos zu Grunde, und so gebührt der volksmäßigen Dichtung der Niederlande der Ruhm, eines der originellsten epischen Werke und zugleich das populärste Volksbuch mehrerer Jahrhunderte, denn dies war der Reinhart Fuchs, hervorgebracht zu haben.[237])

Der niederländische Litterarhistoriker Jonckbloet war früher (Geschiedenis d. midd. letterk., cap. 6) der Ansicht, daß der Reinaert, wenigstens der erste Teil desselben, schon um das Jahr 1170 gedichtet worden sei; später ist er jedoch zu der Überzeugung gekommen, die berühmte Fuchsdichtung könne nicht vor dem ersten oder zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts zum Abschlusse gelangt sein.

Mit diesem Erzeugnis echter Volkspoesie verglichen, erscheinen die Leistungen der ältesten niederländischen Kunstdichter höchst farblos und trocken. Es sind weltliche und geistliche Reimchroniken mit didaktischer Tendenz, gereimte Prosa, wie man schon daraus entnehmen kann, daß Jakob van Maerlant († 1291?), den man gewöhnlich den Vater der niederländischen Kunstdichtung zu nennen pflegt, sich geradezu ernstlich gegen alle Erdichtung erklärte. Er hat meist nach lateinischen Quellen allerlei gereimt, wie seine Rijmbijbel, die sich über das alte Testament verbreitet, ferner seinen Spiegel Historiael, eine Version des speculum hist. von Vincentius Bellovacensis, dann eine Art Naturhistorie (Der Naturen Bloeme), das auf scholastisch-aristotelische Traditionen gegründete Lehrgedicht Heimelijkeid der Heimelijkheden, endlich ein dialogisiertes Lehrgedicht über den Weltlauf (Wapene Martijn), auf das man als auf den Anfang der dramatischen Dichtung der Niederlande hinweist.[238]) Der Verfasser des Esopet, d. h. einer gereimten Bearbeitung aesopischer Fabeln, war wahrscheinlich ein Zeitgenosse Maerlants, über dessen Ton und Art im 14. Jahrhundert Jan Boendale, Willem von Hildegaersbergh (Sente Gertrudem Minne) und Boudewijn van der Loren nicht hinauskam. Unter den Reimern vaterländischer Chroniken, Jan van Heelu, Lodewijk van Velthem, Niklaes de Clerk und Melis Stoke, zeichnet sich der letztgenannte durch seine Hollandsche Rijmkronik inhoudende de geschiedenissen van Holland tot het jaer 1305 vorteilhaft aus durch Reinheit der Sprache und einen gewissen Freimut, der sich freilich innerhalb der Grenzen mönchischer Anschauung hält, so daß der Reimchronist seine Sprüchlein: „En sult minnen de heilige kerke, eren papen ende clerke!“ vielfach variiert. Aus der Legendendichtung sind hervorzuheben Beatrijs und Theophilus.

In diese geistlich-historische Reimerei mischten sich vom 14. Jahrhundert an die romantischen Elemente der nordfranzösischen Trouvères-Dichtung. Man übersetzte jetzt französische Rittergedichte, und so wurden die Hauptmomente des karlingischen Sagenkreises und die Artussagen auf niederländischem Boden einheimisch. Klaes Verbrechten und Dietrich van Assenede bearbeiteten einzelne dieser Sagenstoffe mit einiger Selbständigkeit. Fahrende Sänger, die gleich den englischen Minstrels von

Burg zu Burg zogen, sowie die Hofdichter, welche sich die Grafen von Holland hielten, brachten den ganzen romantischen Minnekram ins Land, ohne jedoch irgend Bedeutendes in dieser Gattung zu schaffen. Übrigens ging der Ritter- und Minneromantik stets die didaktische Reflexion zur Seite, wie das in Dirk Potters († 1428) lehrhaft erzählendem Gedicht Der Minne Lauf (Der Minnen Loop) der Fall war. Die moralisch-asketische Nutzanwendung war diesen philisterhaften Romantikern immer die Hauptsache, und die Spruchdichtung, wie sie in dem Laienspiegel (Lekenspieghel), in dem Dietschen Doctrinael, welche Willems dem Antwerpener Jan Deckens († 1351) zuschreibt, sowie noch im 15. Jahrhundert in Jan Weerts Doctrinael of Spieghel der Sonden sich ausprägte, nimmt den breitesten Platz in der älteren Kunstdichtung der Niederlande ein.

Was in dieser Kunstdichtung etwa von mittelalterlicher Romantik platzgegriffen hatte, trat immer mehr zurück, als im 16. Jahrundert die Zünfte (Kammern) der niederländischen Meistersänger sich ausbildeten. Diese Meistersänger hießen Rederijker (Rhetoriker), und unter Rhetorik ward also Poesie verstanden, was den Charakter dieser Dichterei hinlänglich kennzeichnet.[239])

Die Rederijker-Kammern scheinen zu Ende des 15. Jahrhunderts in Flandern aufgekommen zu sein, gelangten jedoch erst im folgenden Jahrhundert und zwar in Holland, wo sich überhaupt der Flor der niederländischen Kunstpoesie entwickelte, recht zur Blüte und Gunst. Die Einrichtung dieser Kammern, welche mit der Einrichtung der deutschen Meistersängerschulen große Ähnlichkeit hatte, entsprach vollkommen dem Geschmacke der Holländer. Aber hinter dem geistlosen Formelkram dieser Institute barg sich eine gute Seite, nämlich die von ihnen genährte und in weiteren Kreisen geförderte patriotische und freimütig bürgerliche Gesinnung, welche den spanischen Alba bewog, während seiner Okkupation der Niederlande die Kammern der Rederijker aufzuheben.

Übrigens traten auch für den Katholizismus dichterische Kräfte ein; so die flämische Anna Byns von Antwerpen († 1566), ausgezeichnet durch „reine Sprache, Gedankentiefe und Bilderreichtum“ (Meylied, Refereyn, Vergelijckinghe van Merten Luther en Merten van Rossum).[240])

Gerade in der Zeit des Kampfes der Niederländer mit den Spaniern erhielten die Rederijker eine wahrhaft nationale Bedeutung, indem sie das Theater begründeten und zwar mit der Absicht, durch dasselbe im Sinne der Emanzipation vom spanischen Joch auf das Volk einzuwirken. Man sieht, daß die holländische Nüchternheit auch in der Kunst stets auf das Praktische ausging. Daneben zeugt es von dem derben Realismus der Niederländer, daß ihr Schauspiel weit mehr aus den weltlichen Mummereien des Jahrmarkt- und Kirmeslärms als aus kirchlichen Motiven hervorging. Auf Jahrmärkten und Kirmessen führten nämlich die Rederijker die rohen Anfänge ihrer dramatischen Kunst dem Volke zuerst vor. Als der Geschmack für solche Vorstellungen zunahm, wurden größere und verwickeltere Stücke aufgeführt, zu welchem Zwecke die Mitglieder mehrerer Rhetoriker-Kammern — es gab solcher Kammern in größeren Städten oft an zwanzig — sich vereinigten. Die Darstellung hieß dann ein „Kamerspeel“. Historische Stoffe mit patriotischer Tendenz wurden besonders in dem Zeitraum von 1561—1636 mit Vorliebe von den Rederijkern dargestellt und so auch vom Publikum aufgenommen, wobei freilich die Rhetorik stets das größte Wort führte und eine lederne Nachahmung der Formen des antiken Dramas allmählich eine nicht zu umgehende Bedingung dramatischer Dichtung wurde.

Der älteste Dramatiker dieser Gattung, von welchem ein Stück auf uns gekommen, war Van Rijssele. Zur festeren Begründung der Schauspielkunst trugen

wesentlich bei der Lustspieldichter G. A. Brederoo (1585—1618) und Sam. Coster. Der letztere brachte zu Amsterdam unter dem Namen einer Akademie eine stehende Gesellschaft von Liebhabern der dramatischen Poesie zusammen, welche seit 1617 in einem eigens dazu bestimmten Hause regelmäßige Vorstellungen gab. Mit dieser Akademie wetteiferte die in „in liefde bloeijende“ amsterdamer Rederijker-Kammer, bis sie sich später vereinigten und gemeinschaftlich ein neues Theater erbauten, welches 1637 mit der Aufführung von Vondels Gijsbrecht van Amstel eingeweiht wurde. An der Spitze der genannten, „in Liebe blühenden“ Meistersängerschule stand der Lehrdichter Dirk Volckertszoon Coornhert (1522—1590) und unter den Mitgliedern zeichnete sich Philip van Marnix, Herr von St. Aldegonde (1538—1598) aus, der die Psalmen übersetzte, Volkslieder sang und durch sein satirisches Buch der Bienenkorb (Byenkorf) dem bis dahin sehr vernachlässigten Prosastil einen großen Dienst leistete. Eine mehr didaktische Richtung wurde eingehalten von Hendrik Lorenz Spieghel (1549 bis 1612) und Roemer Visscher (1547—1625), dessen Töchter Maria und Anna zu Hollands bekanntesten Dichterinnen gezählt werden. Ferner stehen aus dieser Zeit der Kirchenliederdichter Dirk Rafelszoon Kamphuyzen (1586—1627) und die Lyriker Lorenz Reael (1583—1637), Daniel Jonctys (1600—54) und Daniel Heins (1580—1655) bei ihren Landsleuten in gutem Andenken.

Aus der „in Liebe blühenden“ amsterdamer Rederijker-Kammer ging auch der Chorführer der eigentlichen Klassiker Hollands im 17. Jahrhundert, Pieter Corneliszoon Hooft (1581—1647), hervor. Die römischen und italischen Dichter waren seine Muster, und bei dem Mangel an Phantasie und schöpferischer Kraft suchte und fand er sein Ziel in der Korrektheit der Sprache und in dem Wohlklang des Verses. In beidem hat er seine Vorgänger weit übertroffen, doch ist sein poetischer Stil oft allzu gekünstelt und zu sehr mit Wortspielerei überladen. Neben seinem Schäferspiel Granida und seinen vaterländischen, steif regelrechten Trauerspielen Bato und Geeraert van Velzen und dem sittenschildernden Lustspiel Warenar waren seine lyrischen Tändeleien, Sonette, Heroiden und Satiren sehr geschätzt. Der Stil seiner historischen Werke (Leben König Heinrichs IV., Geschichte des Hauses Medici, Geschichte der Niederlande von 1550—87) steht in klassischem Ansehen. Den höchsten Aufschwung, dessen sie überhaupt fähig war, nahm die ältere holländische Nationallitteratur in Joost van den Vondel (1587—1679), dessen lyrische, satirische und dramatische Werke neun Bände füllen und den die Holländer noch immer, wenigstens offiziell, mit Enthusiasmus verehren, an welchen aber freilich nur der holländische Maßstab gelegt werden darf, wenn dieser Enthusiasmus nicht übertrieben erscheinen soll. Vondels Ruhm beruht vornehmlich auf seinen dramatischen Arbeiten, und allerdings bieten dieselben reichen poetischen Gehalt, kühne Gedankenfülle und ergreifende Gefühlstiefe, Vorzüge, die besonders in den Chören, womit sie nach antiker Art durchflochten sind, schön hervortreten. Dagegen ist die Komposition und Durchführung in Vondels Dramen mangelhaft, dem Monolog ist ein viel zu weites Feld eingeräumt, und es fehlt überall das rechte dramatische Leben. Er hat 16 geistliche und 14 weltliche Tragödien gedichtet. Unter den ersteren, welchen meist biblische Geschichten zu grunde liegen, ist Lucifer (deutsch von Glimmert und von Wilde) die bedeutendste, und Vondel hat darin den Stoff Miltons vierzehn Jahre vor Milton in wirklich erhabener Weise behandelt; unter den letzteren nimmt den ersten Rang ein das Nationalschauspiel Gijs-

brecht van Amstel (deutſch von Wilde), deſſen alljährlich wiederholte Aufführung noch immer die patriotiſche Begeiſterung der Holländer erregt, obzwar in mehr und mehr gedämpfter Weiſe.[241])

Jooſt van den Vondel. Verkleinerte Wiedergabe eines Stiches.

Verſuchte in Vondel die niederländiſche Muſe einen höheren Flug, ſo blieb ſie hinwieder in den die Vorkommniſſe des alltäglichen Lebens mit behaglicher Breite behandelnden, didaktiſchen und beſchreibenden Gedichten von Jakob Cats (1577—1660) vollſtändig in der Holländerei haften. Cats wurde deshalb auch für nahezu ein Jahrhundert der Lieblingsdichter ſeines Volkes, und ſeine Lehrgedichte, Allegorien und Erzählungen, die alle faſt immer ineinander eingreifen, waren unter dem Geſamtnamen „Vater Catſens Buch“ während des 17. und während der erſten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts nach der Bibel die populärste Lektüre der Niederländer. Er hat wirklich den kleinbürgerlichen, an großblumigen Schlafröcken, gemalten Theetassen und gemütlich dampfenden Thonpfeifen sich erfreuenden holländischen Geschmack von dazumal getroffen wie kein anderer. Schon seine gereimte Selbstbiographie beweist, daß er jeder Zoll ein Holländer seiner Zeit war.[242])

Man höre nur die Schilderung, welche Cats von dem Verlaufe seiner Jugendliebe entwirft:

„Zu Middelburg ich einst in die französische Kirche ging,
Und da entstand in mir ein wunderseltsam Ding.
Ich sah ein Mädchen dort, als ich die Predigt hörte;
Der Minne Brand alsbald sich wild in mir empörte.
Sie schien mir wunderschön, über die Maßen fein,
Ich fühlt' es wie ein Feu'r, es drang durch Mark und Bein.
Ich war dann aus der Kirch' zurück nach Haus gekommen;
Wo diese Jungfrau wohnt', das hatt' ich schnell vernommen.
Da schrieb ich ihr sogleich einen hübschen Minnebrief
Und sandt' ihn in der Eil' dem neuerwählten Lieb.
Ich bat sie schriftlich drin, ließ es die Jungfrau wissen,
Vor ihrer Thür zu sein des Abends nach dem Essen,
Denn sie zu sehen dort war ich so voll Begier,
Um huldvoll meinen Dienst gleich anzutragen ihr.
Die Jungfrau that auch so, wie ich's ihr angegeben,
Und hat zu rechter Zeit sich vor die Thür begeben.
O, welche Freude ich, als ich sie sah, empfand,
Es war mir, als ob mir der Himmel offen stand.
Da bracht' ich an den Tag nichts als gar schöne Worte,
Besetzt an jedem Rand mit Gold- und Seidenborte;
Und kurz, mit einem Wort, ich habe sie geehrt
Mit allem, was die Kunst vor diesem mich gelehrt.
Sie sah mich an verschämt, Erröten auf den Wangen,
Mit günstigem Gesicht, und stillte mein Verlangen,
So daß ich Hoffnung faßt' und zu gewinnen fand
Zuerst ein liebend Herz, dann festen Ehestand.
Doch als ich einem Freund den Plan hatt' mitgeteilet
Und mich zur Heirat nun in vollem Ernst beeilet,
Geschieht es, daß der Mann mir widerratend spricht:
‚Die Heirat paßt für Euch, o Freund, durchaus sich nicht.
Ihr müßt in dieser Stadt Euch Achtung nur erwerben
Und würdet's Euch gewiß auf diese Art verderben;
Der Vater von dem Kind, das Ihr Euch zugedacht,
Ist an der Börs' veracht't, weil er Bankrott gemacht.‘
Wie mich das Wort erschreckt, braucht man wohl nicht zu fragen;
Mir ward zu Mut, als wenn der Donner mich erschlagen,
Und das, weil jenes Kind in meinem wilden Sinn
Vor allen mir gefiel und riß mein Herz dahin.
Da fühlt' ich großen Streit in den betrübten Sinnen
Und gänzlich zweifelhaft ward mir, was zu beginnen;
Sie war gewaltig fest in meines Herzens Wahn,
Doch ihres Vaters Fall, der trieb sie aus der Bahn.

> Ich war ihr sehr geneigt, mir däucht', es sei gelegen
> Für mich in ihrer Hand ein übergroßer Segen;
> Für sie hätt' ich gewiß und ohne große Not
> Mit freudigem Gemüt gegeben mir den Tod;
> Doch seht, das Unglück, das den Vater überkommen,
> Hat plötzlich alle Lieb' von mir hinweggenommen."

Wie geschäftsmännisch-praktisch war der gute „Vater" Cats! Ein Krämer-Poet jeder Zoll! Sein Ruhm ist übrigens längst dahin und die neuere holländische Kritik ist unbarmherzig mit ihm umgegangen. Einer der angesehensten Kritiker, Busken-Huet, hat ihm nachgesagt „Een erbarmelik karakter, eene zoo groote mittelmatighait, eene zoo gemeene en zoo gemeenmakende geest." Sic transit gloria.

Unter Vondels und Cats' Zeitgenossen thaten sich im Liede, wie in der didaktischen, satirischen und beschreibenden Poesie besonders hervor Jeremias de Decker († 1635), Renier Anslo (1622—69), dessen Gemälde der Pest zu Neapel berühmt ist, Jakob van Westerbaen († 1670), Heyman Dullaert, Konstantijn Huygens (1596—1687), Jan Antonides van der Goes († 1684), der in seinem beschreibenden Gedicht Ystroom die Blüte von Amsterdam verherrlichte, Joachim Oudaen (1628—92), Jan Six und Jan van Broekhuyzen († 1707).

Der Ausgang des 17. Jahrhunderts bezeichnete den Verfall der holländischen Litteratur, und während im Lande jeder eigene und nationale Ton vor der Nachäffung der französischen Klassik, welche jetzt Mode wurde, immer mehr und mehr verstummte, während auch die holländische Malerei, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rembrandt, Helst, van de Velde, Steen, Dow, Wouwerman, Potter, Berchem und anderen so glänzende Repräsentanten gefunden hatte, von der erreichten Höhe herabfiel, war das geistige Leben Belgiens schon früher in klägliche Nichtigkeit versunken. „Alle Spuren eines eigentümlichen Volkslebens," sagt der Historiker van Kampen, „welches die spanischen Niederländer unter Albert und Isabella gezeigt hatten, die Zeiten ihres Rubens und van Dyk, waren dahin; ihre Dichter, wenn sie nicht ganz zu den Bänkelsängern gehörten, waren sklavische Nachahmer des Holländers Cats, wie der Pater Poerters." Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß gerade während des mit geringen Unterbrechungen vierzig Jahre andauernden Krieges der Holländer mit Frankreich (1672—1713) die Bildung und Litteratur des letztern Landes in Holland sich einbürgerte; es erklärt sich dies aber aus dem Einfluß, welchen die französischen Protestanten, die in Holland vor Ludwigs XIV. bigottem Despotismus eine Zuflucht gefunden, auf das Geistesleben ihrer Beschützer übten. Schon 1672 klagte der Dichter Antonides, daß die holländische Litteratur eine Äffin der französischen sei, und bald durchbrach die Nachahmungssucht alle Schranken, welche ihr vaterländisch gesinnte Männer wie der Lyriker Lukas Schermer (1688—1711) und der Naturdichter Hubert Corneliszoon Poot (1689—1733) entgegensetzten. Der kunstrichterliche Pedant Andreas Pels († 1681) richtete das Drama zu Grunde, indem er die drei Einheiten nach französischem Muster einführte und alles verwarf, was nicht streng der pseudoklassischen Regelrechtigkeit der Bühne Frankreichs entsprach. Seither hat sich das holländische Theater nie mehr zur Selbständigkeit emporzuringen vermocht und fristet sein Leben fast durchaus mit den dramatischen Abfällen der Fremde.

Aus dem Schwarm der Nachahmer traten einigermaßen selbständig nur heraus Lukas Rotgans (1654—1710), der Wilhelm III. in einem historischen Gedichte be-

sang und noch rühmlicher zwei Friesen, die Brüder Onno Zwier und Willem van Haren, von denen jener in seinem erzählenden Gedichte De Geuzen die Gründer nationaler Freiheit verherrlichte und dieser in seinem Gevallen van Friso einen epischen Stoff romantisch zu behandeln wagte; ferner der geistliche Liedersänger J. Vollenhove (1631—1708), der biblische Epiker Arnold Hoogvliet (geb. 1687, Abraham), die wackere, aufs Heimatliche gerichtete Lukretia Wilhelmina van Winter, geb. van Merken, durch ihr Lehrgedicht Nut der Tegenspoeden, endlich Willem van Focenbroch († 1695), Verfasser von Parodien und Possen (Klugtspeelen). Die dichterische Ausbeute dieser Periode ist durchgehends gering; aber es muß hier angemerkt werden, daß zur Zeit des Verfalles der Nationallitteratur in Holland, welches dem Kriticismus Bayles ein Asyl gewährte, die Wissenschaften, besonders die exakten, zu gedeihlichstem Flor gelangten.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts erstand in Holland eine neue Dichtergeneration, deren Mitglieder aber nur selten die alten breitgetretenen Geleise der Litteratur verließen. Zwar lernte man die Schätze der englischen und deutschen Litteratur kennen, und insbesondere begann die deutsche Lyrik auf die holländische einzuwirken, allein im ganzen blieb der französische Zopfstil herrschend. Auf der Bühne waltete stelzenhaft die gallische Pseudoklassik, wie insbesondere die hölzernen Tragödien von Sybrand Feitama (1694—1758) zeigen, und reformistische Bestrebungen, wie die N. S. Winters und seiner oben genannten Gattin oder wie die des launigen Komöden Peter Langendijk (†. 1756), vermochten nicht durchzudringen. Beschreibende Dichtung und Didaktik, die sich im langweiligen Alexandrinertrab hinschleppte, blieb fortwährend die litterarische Lieblingskost der Holländer.

Poeten, welche wie Jakob Bellamy (1757—86) und Rhijnvis Feith (1753 bis 1824), der sich nach dem Vorbild von Goethes Werther im sentimentalen Roman versuchte und dem Nationalhelden de Ruyter ein begeistertes Lied weihte, ferner wie der frühverstorbene Pieter Nieuwland (1764—94), den besten Willen hatten, die Litteratur ihres Landes durch Erneuerung des altniederländischen Nationalstils zu verjüngen, besaßen zur Erreichung dieser Absicht nicht Talent und Kraft genug, und die beiden engbefreundeten Dichterinnen Elizabeth Wolff, geb. Bekker (1738—1804) und Agathe Deken (1741—1804) schrieben wohl einige noch jetzt lesbare Romane und dichteten Lieder „voor den Boerenstand", waren aber zu sehr in der Holländerei verstrickt, um eine neue Bahn brechen zu können. Eine solche brach auch der berühmte Willem Bilderdijk (1756—1831), den seine Landsleute bis an die Wolken erhoben, keineswegs. Es ist wahr, er war ein reicher, vielseitig gebildeter, strebsamer Geist von einer Fruchtbarkeit, die nahe an hundert Bände hervorbrachte, und er wußte das spröde Idiom seines Landes mit kräftiger Geschicklichkeit zu bemeistern; allein er kommt in allen seinen Sachen, in seinen lyrischen, erzählenden, dramatischen, beschreibenden und didaktischen Gedichten über die holländische Philisterei nicht hinaus, und wo dies noch der Fall wäre, hemmt ihn die pedantische boileausche Regel, der er mit einer Zähigkeit anhing, welche ihn für die Eindrücke der englischen und deutschen Litteratur völlig unzugänglich machte. Die letztere, wie alles Deutsche, haßte er mit dem verknöcherten Haß eines Hypochonders, und sein Einfluß hat sehr viel dazu beigetragen, seine Landsleute feindselig gegen Deutschland zu stimmen. Sein verdienstvolles, umfassendes Geschichtewerk Geschiedenis des Vaterlands gereicht seinem Forscherernst wie seiner Darstellungsgabe und seinem vaterländischen Sinne zur Ehre; allein nur chauvinistische Befangen-

heit kann sein Lehrgedicht von den Krankheiten der Gelehrten (De Ziekte der Geleerden), welches für sein poetisches Hauptwerk gilt, als eine klassische Leistung anerkennen.

Ich führe als Probe dieser „Klassik" eine Stelle aus dem zweiten Gesang an, wo Bilderdijk „singt":

„Zu dir, der Holland viel verdankt, Zergliedrungskunst,
Fleh' ich für mein Gedicht um deiner Hilfe Gunst;
Doch um dein Messer nicht, den Leichnam aufzuschneiden,
Denn wühlen will ich nicht in blut'gen Eingeweiden,
Um wie ein Heidenpfaff an seinem Opferstein
Aus Leber, Milz und Herz vorher zu prophezein,
Ob Blutlauf, Farbe, Rauch Glück oder Unglück deutet,
Wodurch er seinen Zweck arglistig vorbereitet.
Laß mich mit Dienst von Milz und Drüsen unbekannt,
Ich will nicht wissen, wie der Nerv die Muskel spannt,
Sich meinem Willen fügt, die Glieder weiß zu zwingen,
Um, was der Geist befiehlt, sofort auch zu vollbringen,
Und von der straffen Haut, die das Gefühl berührt,
Dies nach dem Quell zurück, dem es entflossen, führt.
Laßt über Krankheitsart mit alten Galenisten
Boerhaven und Albin und Stahl mit Brownen zwisten:
Den Körper mache krank sein Geist, der irrig denkt,
Schuld sei der Leib daran, fühlt sich der Geist gekränkt;
Das Übel mag entstehn durch abgeschiedne Säfte,
Durch Nerven allzu schwach. Naturgesetz' und Kräfte,
Was stockte, bringen sie in den gewohnten Schwung
Und wirken sonder Rast des Übels Besserung.
Den Fibern fehlet Kraft, die schlechte Säfte nähren,
Die gut geschiednen nur erst guten Dienst gewähren.
Kein Körper ist gesund, in dem die Seele siecht,
Und diese krankt, sobald ihr Leib der Qual erliegt."

Weit besser begründeten Anspruch, ein Dichter zu sein, hätte Bilderdijk auf sein Gedicht De Ondergang der Eerste Wereld bauen können, so dasselbe vollendet worden wäre. Wärmer zwar als Bilderdijk, aber allzu bombastisch ist der von Hollands alter Seeherrlichkeit begeisterte Lyriker J. F. Helmers (1767—1813 De Hollandsche Natie), gemütlicher, besonders in seinen volkstümlichen Liedern, Romanzen, Legenden, Hendrik Tollens (1780—1856), der auch eine Überwinterung in der Eiswüste von Nowa Zembla (De Overwintering der Hollanders op Nova Zembla) anziehend beschrieb, tiefer und kühner der Didaktiker J. Kinker (geb. 1774), welcher in seinem Lehrgedicht Das Allleben naturphilosophische Gedanken an die Stelle der hergebrachten hausbackenen Moral zu setzen suchte. Die Nachahmer Bilderdijks, De Clerq und andere, hielten sich ganz in der Sphäre platter Spießbürgerlichkeit, wogegen der feuervolle Da Costa (1798—1860) seiner orientalischen Herkunft in seinen Gedichten (Politieke poëzie, De Slag bij Nieuwport) gerecht wurde und A. Simons in der Elegie, B. H. Lulofs in der ländlichen Schilderei, A. Loosjes im Idyll und im Roman etwas frischer und eigentümlicher auftraten.

Der Streit zwischen Klassik und Romantik, wie er seit dem Ausgange des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts die europäische Litteratur bewegte, begann

endlich, freilich sehr spät, auch in der holländischen fühlbar zu werden und dem ungewöhnlich begabten Jakob van Lennep (1802—1868) war es vorbehalten, als Bannerträger der Romantik der Französelei in seinem Lande einen wirksamen Krieg zu machen. Lenneps Vorbilder auf den Gebieten, auf welchen er höchst Anerkennungswertes geleistet hat, in der poetischen Erzählung und im historischen Roman, waren Byron und Walter Scott, ohne daß er sich jedoch zu knechtischer Nachahmung erniedrigte. Seine durch tüchtige Charakteristik und belebte Schilderung ausgezeichneten poetischen Erzählungen, denen patriotische Sagen und Kunden zu Grunde lagen, hat er unter dem Titel Nederlandsche Legenden gesammelt, und es verdienen von denselben besonderes Lob Jacoba (deutsch von Wegener), Adegild und De Strijd met Vlandeeren. Auch seine historischen Romane (De Roos van Dekama, De Pleegzoon, Haarlems Verlossing u. a.) zeigen überall ein schönes Streben, nur wäre ihnen mehr Gedrängtheit zu wünschen. Seine dramatischen Arbeiten sind unbedeutend.

Neben Lennep ist im historischen Roman J. van der Hage (J. F. Oltmans, † 1854, Het Slot Loevestein) mit Erfolg thätig gewesen, und in der poetischen Erzählung steht ihm Adriaan Bogaers (1795 bis 1870, Jochebed, De Togt van Heemskerk naar Gibraltar) an Talent und Ruf gleich. Mit und nach dem Genannten sind in Holland noch einige Lyriker und Erzähler aufgetreten, die ein dankbares Publikum zu gewinnen verstanden. So E. J. Potgieter (1808—75), Liederdichter und Novellist, P. A. de Génestet (1829—61), Lyriker mit lehrhafter Tendenz, Alberdingk Thijm (geb. 1820), die Erzählerin A. L. G. Bosboom-Toussaint (1812—86), deren bessere Romane (Majoor Frans, Het Huis Lanernesse) ihre Landsleute den lennepschen vorziehen und deren Fruchtbarkeit ans Wunderbare grenzt (ihr großer Cyklus der sogenannten „Leicester-Romane"), der Genrebildner N. Beets (geb. 1814, Ges. Skizzen unter dem

Titel Camera obscura), das der Ansicht holländischer Kritiker zufolge größte Talent ihrer neuzeitlichen Litteratur, E. D. Dekker (geb. 1820, Max Havelaar, Ideën van Multatuli, Drama Vorstenschool) und Frau A. S. C. Wallis (geb. 1857, Vorstengunst, In Dagen van Strijd). Für einen „der größten jetzt lebenden holländischen Dichter" gilt Jan Jakob Lambert ten Kate (1819—89, De Planeeten, De Jaargetijden). Seine große Dichtung Die Schöpfung (De Schepping, 1866, deutsch von J. Koppelmann, 1881) macht den Versuch, „die mosaische Schöpfungsgeschichte und die von den Geologen gepredigte Lehre von der Entstehung der Welt zu versöhnen".[243] Der holländische Kritiker Busken-Huet sagte darüber, „Ten Kate habe in seiner Schepping den gesunden Verstand mit Dornen gekrönt." Die Dorfnovellistik wurde durch K. van Schaik in Holland eingeführt, der namhafte romantisch gerichtete Litterarhistoriker W. J. Hofdijk († 1888, Epos Dajang-Soembi, Drama Theda) wußte sich auch als Dichter geltend zu machen, J. H. Schimmel schrieb seine Mary Hollis, De Kaptein van de Lijfgarde und andere wohlaufgenommene Romane, auch Gedichte (Innerlijk Leven), und J. ten Brink verstand es, seinen trefflichen Schildereien des holländischen Koloniallebens in Indien auch außerhalb Hollands Anerkennung zu verschaffen. Unter den Romanschreibern und Novellisten sind ferner hervorzuheben P. ter Haar (St. Paulus Rots), W. H. de Beaufort (Prins of Koning), Jan Gram (Maurits van Murelen), Terburch, van Sorgen, Huf van Buren, E. van Nievelt, die Frauen Melati van Java (Marie Sloot), die durch ihre zahlreichen Erzählungen und ethnographischen Schilderungen (Het Land van Walter Scott) einen großen Leserkreis gewann, Frau van Westhreenens (Adèle), Frau van Capelle (Kuno, In de Provincie), Johann van Woude (Tomenik, Oud-Hollandsch Binnenhuisje, Zijn Ideal) und Kath. van Rees. Reizend anmutige griechische Idyllik atmet Nanno von Vosmaer († 1888), der auch im Romanfache thätig war (Amazone, Inwijding); Justus van Maurik zeichnete Amsterdamer Leben (Uit een Pen, Uit het Volk, Papieren Kinderen) und Künstlervagabundentum (Krates).

Es ist nicht zu bestreiten, daß in der neuesten Zeit die holländische Dichtung bedeutsame höhere Anläufe nahm und daß Epik und Lyrik treffliche Pfleger fanden, so Julius de Geyter, der im romantischen Epos Keizer Karel ein anmutiges Stück Leben aus der Zeit des genannten Kaisers vorführte, so H. J. A. M. Schaepman (Aja Sophia), G. L. van Loghem (Fiore delle Neve, Liefde en het Zuiden, Roman Victor, Lyrik Van eene Sultane u. a.), M. Emants (Godenschemering, Lilith). Besonders beliebt wurde die Sonettendichtung in der von Couperus, J. N. van der Lans (auch Roman, De gouden Dubloen), E. W. Lovendal, dem viel versprechenden, aber früh (1888) gestorbenen B. van Heyningen und von den Frauen Marie Geldermann-Bobbaert, Helene Swarth u. a. reich gepflegten Lyrik.

Auch auf dem Gebiete der Dramatik, das sonst meist nur Anleihen aus andern Litteraturen und Anlehnungen an die fremden Muster aufwies, gaben sich einzelne selbständigere Regungen kund. Der schon erwähnte Maurik fand mit kleinern trefflichen satirischen Stücken Anerkennung (Fijne Beschuiten); ebenso der Schauspieler Rosier Faassen (Dramatische Werken), T. M. Maaldrink (Jean Masseur), Marcellus Emants (Adolf van Gelre, Lustspiele Jonge Harten, Haar Zuster), Henry van Meerbeke (van der Aa, Ministerieele Crisis), W. G. Nouhuys (Eyles, Das Goldfischchen) und Mevrouw Snyder van Wissenkerke-Junius (Lotos)

Es war hauptsächlich auch die durch französische Einflüsse angeregte Schule Jung-Hollands, welche in das litterarische Leben frischere Bewegung brachte. Im Gegensatze zu der 1837 gegründeten Zeitschrift De Gids erklärten von 1885 an De nieuwe Gids in Antwerpen der stark pastorlich gefärbten bisherigen Litteratur rücksichtslos den Krieg; der oft herben und übermütigen Kritik gingen neuartige Schöpfungen zur Seite. Ließen sich auch einzelne, und zwar die weniger begabten Jünger der neuen Schule in Darstellung sexualen Schmutzes gehen, so suchten doch die bedeutenderen Häupter den rohen Naturalismus zu vermeiden. Der Sensitivismus, eine „Fortentwickelung des Impressionismus, der in den Stamm des Naturalismus inokuliert worden ist", sollte sich von den Ausschweifungen des Impressionismus frei halten, der Phantasie ihre Rechte gewähren und den der Wirklichkeit entnommenen Stoff zu verklären suchen. Auch hier wie anderwärts verfiel die neue Kunst oft in gesuchtes, gespreiztes Wesen, in der Lyrik in Ziererei und Spielerei, in Roman und Novelle in handlungsarmes Ausmalen von äußern oder innern Zuständen. Als bedeutendste Vertreter dieser jüngsten Litteratur sind zu nennen L. Couperus (geb. 1865), Lyriker und Romandichter (Eline Vere, Noodlot, Ekstase), L. van Deyssel (Liebe), Frans Netscher (Menschen in en om uns, In en om de Tweede Kamer u. a.), J. Winkler Prins (Sonette, Erinnerung), van Groeningen (Marthe de Bruin), Frederik van Eeden (antireligiöse Satire Der kleine Johannes, der die Fortsetzung Johannes Viator nicht entspricht, Lustspiele Frans Hals, Het Sonnet u. a.), Cosinus (pseudonym, Roman Kippeveer), Albert Verwey (Persephone, Verzamelde Gedichten), und endlich mit Auszeichnung Helene Swarth (geb. 1859, Eenzame Bloemen, Beelden en Stemmen, Sneeuwflokken), die mit tiefer Gedankenfülle treffliche Naturanschauung verbindet.

In Belgien hatte der wieder erwachte nationale Sinn mit dem überwiegenden Einfluß französischer Sprache und Litteratur schwer zu kämpfen und der patriotische Willems lange keinen ebenbürtigen Nachfolger in wissenschaftlicher Geltendmachung des flämischen Idioms gefunden. Vereinzelte litterarische Kräfte waren wohl vorhanden, aber sie bedienten sich in ihren Werken meist der französischen Sprache, wie z. B. der hochverdiente Historiker Louis Prosper Gachard (1800—85), welcher freilich Franzose von Abkunft und in Paris geboren ist. Seine Forschungen und Veröffentlichungen sind für die Geschichte der Niederlande und Spaniens von größtem Belang (Correspondance de Guillaume le Taciturne, Correspondance de Charles V et Adrien VI, Philippe II et Don Carlos). Auch die berüchtigte belgische Nachdruckerei hinderte das Aufstreben einer selbständigen einheimischen Litteratur. Um so ehrenwerter aber waren unter diesen mißlichen Verhältnissen die Bemühungen einer Reihe von jüngern Dichtern und Schriftstellern, Muttersprache und heimische Anschauungsweise gegenüber dem französischen Einfluß aufrecht zu erhalten und mehr und mehr zu litterarischer Geltung zu bringen. Gelehrte und Publizisten wie Bormans, Snellaert, Heremans (1825—84; unter seinen Schriften ist hervorzuheben die flämische Anthologie Dichterhalle, 2 Bde. 1858—64) u. a. haben die Bestrebungen eines Willems nach Kräften fortgesetzt, und eine Schar von Lyrikern, Romanzendichtern und Novellisten hat es in zähem Kampfe gegen die Regierung dazu gebracht, daß das von 3 Millionen gesprochene Flämisch durch Gründung einer königlichen flämischen Akademie 1866 amtlich anerkannt wurde, und hat eine modern-flämische Litteratur geschaffen, die sich sehen lassen darf.

In dieser Schar glänzen Jan Capelle (geb. 1787), Prudens van Duyse (1804 bis 59, Oden, Dithyramben, Liederkens), Karl Ledeganck (1805—67), J. M. Dautzenberg (geb. 1808, Gedichten), Th. van Rijswijck (1811—49, Volksliedjes), B. J. Boucquillon (geb. 1816), P. F. van Kerkhoven (geb. 1818), Jan van Beers (geb. 1821, Dichter der meisterhaften Romanze Livarda, Gedichte Rijzende Blaren), A. A. Beernaert (geb. 1825), Hendrik Peeters (geb. 1825), Guido Gezelle (geb. 1830) und Franz de Cort (geb. 1834). Durch vielseitige Begabung und Thätigkeit that sich der Dichter und Historiker Ph. M. Blommaert (1808—71) rühmlich hervor (Vermischte Gedichte, Hilda, Boudewijn der Eiserne, Blauvoet und Ingerijk, Urgeschichte der Belgen). Einen europäischen Ruf hat Hendrik Conscience (spr. Könscienz, 1812—83) gewonnen. Anfangs der historischen Romandichtung zugewandt (Der Löwe von Flandern), erkannte er bald, daß seine Gaben nicht nach dieser Seite hin lägen, und er machte sich fortan die Schilderung flämischen Natur- und Menschenlebens zur Aufgabe. Diese hat er denn auch höchst anziehend gelöst. Was nur je ein niederländischer Malerpinsel im Genre des Stilllebens leistete, das hat Conscience mit der Feder geleistet. Seine zahlreichen novellistischen Bilder und Bilderchen flämischer Still- und Kleinlebigkeit sind von dem Duft tiefer Gemütlichkeit angehaucht. Neben Conscience haben sich in der flämischen Novellistik ganz besonders namhaft gemacht die beiden Brüder Jan Snieders (1812—1888) und August Snieders (geb. 1820). Auch ihre Kraft und ihr Erfolg beruhten wesentlich auf der volksmäßigen Sittenschilderung, und ihre zahlreichen Romane und Novellen haben, wie sie aus dem Boden germanischer Nationalität hervorgewachsen, wiederum

Stich aus der Sammlung T. C. Kild, Magdeburg

befruchtend auf denselben zurückgewirkt. Und ganz dasselbe gilt auch von der dichterischen und publizistischen Arbeit, welche in den 60er und 70er Jahren unseres Jahrhunderts Emanuel Hiel (geb. 1844), dessen Gedichten wohl als die schönste von der flämischen Poesie bislang entfaltete Blüte bezeichnet werden dürfen, ferner Julius Vuylstecke, Max Rooses und Julius van Thielt zur Hebung des germanischen Geistes und zur Bestreitung der Franzoserei in Belgien entwickelt haben. Und schließlich sind noch ehrenvoll zu nennen Amand de Vos (Een vlamsche Jongen) und besonders der hoch begabte Pol de Mont (geb. 1857, Rijzende Sterren, Claribella, Iris, Drama Zanna), ideenreich, formgewandt, wohl der bedeutendste Liederdichter seines Volksstammes.

Die Geschichtschreibung fand in den Niederlanden an der emsig betriebenen Philologie von jeher eine eifrige Gehilfin, und große Philologen und Staatsrechtslehrer, wie Barläus und Hugo Grotius, nahmen sich ihrer an, schrieben jedoch, gleich ihren Vorgängern Veldenaer, Bor u. a., ihre Geschichtewerke lateinisch. Hauptgegenstand der historischen Thätigkeit war von Anfang an und blieb die vaterländische Geschichte, welche zuerst der Dichter Hooft (S. 316) in der Muttersprache behandelte. Ihm folgte sein Schüler Gerard Brandt (1626—1685) mit seiner Historie der Reformatie und seiner trefflichen Biographie des Admirals Michael de Ruyter, Pieter Valkenier mit seinem bekannten Gemälde Europas zur Zeit Ludwigs XIV. (Verward Europa), ferner van Aistema, Leclerc, van Loon und der würdige Nachfolger Brandts, Jan Wagenaer (1709—1763), mit seiner ausführlichen Vaterlandsche Historie. An ihn reihten sich Stijl, Bondam, Water, Kluit, Wijn, Scheltema, van Kampen, van Capelle, de Vries, de Jonge, Bosscha und van der Palm. Bilderdijk ist als vaterländischer Historiker schon (S. 320) genannt worden. Van Prinsteres Urkundenbuch des Hauses Oranien ist ein Resultat unermüdlicher und gewissenhaftester Forschung. Martin Stuart gab von 1792 an sein großes Werk Romeinsche Geschiedenis in 30 Bänden heraus. Noch früher verbreiteten sich van Hoogstraten und Schuer in ihrem Groot alg. hist. Woordenboek (1733) über allgemeine Geschichte und veröffentlichte Ysbrand van Hammelsveld (1743—1812) seine berühmte Allgemeene Geschiedenis der Christelijke Kerk in 20 Bänden.

Vierter Abschnitt.

Skandinavien:

Dänemark, Island, Norwegen, Schweden (und Finnland).[244]

Altnordisches.

Wir haben in der Einleitung zum zweiten Abschnitt des dritten Buches die altnordische Sprache, woraus die isländische und durch diese die dänische und schwedische hervorgegangen, als eine der vier Hauptmundarten des germanischen Idioms kennen gelernt. In der isländischen Sprache sind die Dichtungen und Prosawerke überliefert worden, welche uns die urwüchsigen Verhältnisse des skandinavischen Nordens und damit zugleich die Urzustände des Germanentums überhaupt, die Grundelemente germanischen Lebens und vorchristlich-germanischer Weltanschauung im unverfälschtesten Lichte vor Augen stellen. Nach dem fernen Island, der meerumrauschten Insel, waren vom Jahre 874 an kühne norwegische Männer ausgewandert, „weil man daselbst frei lebte von der Gewaltherrschaft der Könige und anderer Bedrücker," und hatten dort ein freies Gemeinwesen gestiftet, welches erst nach dem Jahre 1000 unter der Einwirkung des vom Mutterlande herübergekommenen Christentums allmählich zerfiel, bis Island 1261 der Herrschaft Norwegens unterworfen wurde. Damit nahm auch die eigentümliche Kultur ein Ende, welche sich auf dem einsamen Eiland während der Zeit seiner Unabhängigkeit entwickelt hatte, eine Kultur, deren schönste Blüte und reifste Frucht die Erzeugnisse der isländischen Poesie sind.

Die Isländer bewahrten in ihrer insularischen Abgeschiedenheit die Sitten und Gebräuche, die religiösen und heroischen Überlieferungen ihrer Ahnen viel treuer, ungetrübter und länger als die übrigen Skandinavier, zu welchen das römisch-christliche Wesen weit früher eine Bahn sich zu eröffnen wußte. Am Stabe der nordischen Göttermythe, der Asenlehre, rankte sich das kraftvolle, ureigene Gewächs der isländischen Dichtung empor. Das zugleich furchtbare und prächtige Naturleben Islands einerseits, andererseits die Gefahr und Lust des sommerlang betriebenen abenteuerlichen Wikingerlebens weckte und nährte die Phantasie, die sich während der langen Winterabende, wo die kühnen Seefahrer um den häuslichen Herd im Kreise saßen, in Götter- und Heldensagen überliefernd, gestaltend und erweiternd erging. So bildete sich hier, im ganzen und großen unabhängig von christlich-romantischen Einflüssen, eine Dichtkunst aus, deren

Hervorbringungen zu den eigentümlichsten Erscheinungen der Weltlitteratur gehören. Sie zeigen uns, im geraden Gegensatze zu der Poesie der Niederlande, in welcher der germanische Geist häufig zu platter Philisterei verkümmert erscheint, diesen Geist in der ganzen Riesenhaftigkeit seiner Ursprünglichkeit. „In der nordischen Poesie,“ sagt der schwedische Geschichtschreiber Geijer, „treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne deshalb weniger thätig zu sein, welches macht, daß sie in Vergleichung mit der Poesie anderer Völker anfänglich streng und hart erscheint, ein Eindruck, der an des berühmten italischen Dichters Alfieri Äußerung über das erhabene Schrecken erinnert, das ihn unter dem Himmel Skandinaviens befiel beim Gewahrwerden der ungeheuren Stille, welche in der nordischen Natur herrschte.“ Wir fügen zur Ergänzung dieser bündigen Charakteristik altnordischer Dichtkunst noch hinzu, daß sie vorwiegend episch ist. Aber sie liebt nicht den langatmigen epischen Ton Homers, sondern führt eine kurzangebundene, knappe, zackige Sprache. Die in ihr herrschende Phantasie ist

Bruchstück aus einer aus dem 13. Jahrhundert stammenden Eddahandschrift (Codex regius) der Kopenhagener Bibliothek. Nach Koennecke, B. A.

wie die nordische Natur düster, sonnenlos, monoton, aber erhaben in ihrer unbegrenzten Einförmigkeit und starren Ruhe, furchtbar in ihrer Kraft, majestätisch in ihren schroffen Gebilden. Der Inhalt dieser Epik ist, wie der Inhalt aller ursprünglichen Poesie, Götter- und Heldentum.

Man unterscheidet daher in der alten isländischen Dichtung die zwei Hauptgattungen: priesterliche Gesänge und: Heldensagen, wozu dann noch als dritte die Skaldenlieder kommen (Skalde von Skálld = Dichter, Sänger). Die zwei ersten Gattungen stehen zur letzten in dem Verhältnis der Volkspoesie zur Kunstdichtung. Die alten Göttermythen und Heldensagen enthält ein Sammelwerk, welches berühmt ist unter dem Titel „Edda Sæmundar hins frôda“, d. i. Edda Sämunds des Weisen.[245]) Sämund Sigfusson, ein isländischer Gelehrter, welcher seiner Kenntnisse wegen den Ehrennamen hin frôdi, d. h. der Weise, erhielt und 1133 auf seinem väterlichen Gut Odde auf Island starb, hat nämlich eine kostbare Sammlung alter Lieder veranstaltet. Eine Handschrift, erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch den Bischof von Skalholt, Brynjolf Sveindsson, dem Staube der Vergangenheit entrissen, betrachtete man als die vermutete ältere poetische Quelle der jüngern, der Prosa-Edda des Snorri, schrieb sie ebenfalls dem Sämund zu und legte auch ihr den Namen Edda bei, wie Snorri oder einer seiner Schüler seinem jüngeren Werke.

Die romantisch-poetische Deutung von Edda als Großmutter, die dem jungen Volke am Spinnrade die Lieder und Sagen aus alter Zeit erzählt habe, wird wohl aufgegeben werden müssen, nachdem Gislason nachgewiesen, was Magnussohn, Müller u. a. schon vermutet hatten, Edda bedeute Poetik. J. Grimm äußert in seiner Geschichte der deutschen Sprache über die Edda: „Sie ist ein unvergleichliches Werk; denn ich wüßte nicht, daß bei irgend einem andern Volke Grundzüge des heidnischen Glaubens so frisch und unschuldig aufgezeichnet worden wären“. Nun ist aber, aller Achtung vor Grimms Autorität unbeschadet, zu sagen, daß die germanisch-heidnische Ursprünglichkeit, Unschuld und Unvermischtheit der Götterlieder, wie sie in der älteren Edda stehen, in neuerer Zeit, und zwar von seiten skandinavischer Gelehrten, stark angezweifelt wurde. Zwei hervorragende Forscher, die beiden Norweger Sophus Bugge und A. Chr. Bang, haben die Behauptung aufgestellt und zu erhärten versucht, daß die großartige isländische Mythendichtung ihrem wesentlichen Gehalte nach keine originale, sondern eine teils auf die klassisch-heidnische, teils auf die jüdisch-christliche Mythenwelt als auf ihre Quellen zurückzuführende sei. Demnach wäre nur die Form der mythologischen und heroologischen Eddalieder eine eigenartige und ursprüngliche. Selbstverständlich kann hier auf diese Hypothese, welche ja noch nicht zu einer wissenschaftlichen Thatsache geworden ist, nicht näher eingetreten werden und muß ich mich begnügen, derselben erwähnt zu haben und auf das Buch zu verweisen, in welchem Bugge die Resultate seiner bezüglichen Forschungen zusammengefaßt hat: Studier over de nordiske Gude — og Heltesagns Oprindelse. Christiania, 1881 seq. Eine sehr scharfe Abweisung hat die Bugge-Bangsche Aufstellung erfahren in der Einleitung zum 5. Bande der Deutschen Altertumskunde von Müllenhoff.

Die Eddalieder sind in Stabreimen gedichtet, teils in Strophen von vier Langzeilen, welche durch die Cäsur in acht Halbzeilen geteilt werden (Fornyrdislag), teils in Strophen, deren zweite und vierte Langzeile der Cäsur ermangelt (Ljodahåttr). Die Dichter dieser Lieder sind unbekannt und das Alter der einzelnen Dichtungen läßt sich durchaus nicht bestimmt angeben. Was nun zunächst die mythologischen Gesänge der Edda betrifft, so zerfallen sie in solche, welche in großen Umrissen ein Gemälde der ganzen Asenlehre entwerfen, und in solche, welche einzelne Göttermythen behandeln. Von den ersteren ist wohl das älteste und jedenfalls das bedeutendste die Völuspá, d. h. die Weissagung oder Vision oder Offenbarung der Wöla oder Wala (Seherin, Sibylle), welche, redend eingeführt, den ganzen Verlauf der nordischen Götterlehre von der Weltschöpfung durch die Asen bis zum Weltuntergange (Götterdämmerung, Ragnarök) in mythischem Ton und rapider Darstellung entwickelt. „Atterbom sagt über dieses Gedicht: Überströmend von lyrischem Zauber, wenn auch oft in harten, öfter gebrochenen und mitunter verworrenen Tönen, besingt es von seinem Anfang bis zu seinem Ende des Himmels und der Erde Geheimnis, bei einem Saitenspiel, aus welchem nicht bloß der Muse, sondern des ganzen Menschengeschlechtes Beruf, Kampf, Leiden, Angst und Hoffnung klingen. Es teilt eine Poesie mit, welche innerhalb eines und desselben Rahmens lyrisch ist in ihrer Eingebung, episch in ihrer Form, didaktisch in ihrem Inhalt.“ Der norwegische Forscher A. Chr. Bang hat die Völuspá mittels seiner scharfsinnigen Untersuchung Völuspá og de Sibyllinske Orakler (aus dem Dänischen übersetzt von J. C. Poestion. 1880) auf Einflüsse von seiten der alexandrinisch-jüdisch christlichen Sibyllendichtung zurückzuführen versucht.

Die Eddalieder, welche einzelne Mythen zum Vorwurf nehmen, beschäftigen sich vorzugsweise mit dem tragischen Geschicke des Gottes Baldur, wie die beiden Gedichte Hrafnagaldr Odins (Odins Rabenruf) und Vegtamsqvida (das Lied vom Wanderer), und mit den Thaten Thors, die ein Lieblingsgegenstand der altnordischen Dichter waren und besonders in den Liedern Hymisqvida (die Erbeutung des großen Kessels) und Hamarsheimt (des Hammers Heimholung) gefeiert wurden. Unter den Heldenliedern, die den andern Hauptteil

der sämundschen Edda ausmachen, stehen an epischer Macht und Großartigkeit voran die drei, welche die spezifisch nordische Helgi-Sage enthalten (Helgaqvida Haddingsjaskata, Helgaqvida Hundingsbana hin fyrsta, Helgaqvida Hundingsbana hin önnur).

Von höchstem Interesse aber ist für uns Deutsche der Liederkreis der Edda, welcher die Sigfrids- und Nibelungensage behandelt. Diese liegt hier unzweifelhaft in einer älteren Gestalt vor als unsere mittelhochdeutschen Bearbeitungen sie bieten. Indessen darf darum die skandinavische Gestaltung der Sage doch nicht als die ursprüngliche angesehen werden, sondern vielmehr steht fest, daß die Sage in ihrer primitiven Form aus Deutschland in den Norden gewandert ist und dort viele Metamorphosen und Verkettungen mit anderen Sagen erfuhr. Der Cyklus besteht aus folgenden Liedern: Sigurdarqvida Fafnisbana (drei Lieder von Sigurd dem Fafnirs- oder Drachentöter), Brynhildarqvida (drei Lieder von Brynhild, der Tochter Budlis), Gudrunarqvida (drei Lieder von Gudrun, welchen Namen die Kriemhild unseres Nibelungenliedes in der nordischen Sage führt), Oddrunar-gratr (die Klage Oddruns, der Schwester Atlis oder Etzels), Gunnars slagr (Gunnars, des deutschen Gunthers, Harfenschlag), Atlaqvida (zwei aus späterer Zeit stammende Lieder von Atlis Verrat an seinen Schwägern Gunnar und Högni und der von ihrer Schwester Gudrun an ersterem geübten Rache), Hamdismâl (das Lied von Hambir, dem Sohne Gudruns), Gudrunar hvöt (Gudruns Rache- und Wehruf [247]). Endlich ist unter den Heldengesängen der Edda noch zu betonen die Völundarqvida (das Lied von dem kunstreichen Schmied Wölund, Wieland), welche Simrock in unseren Tagen so trefflich erneuerte (Heldenb. 4, 1—204).

Im Verlaufe der Zeit nahm die altskandinavische Epik immer entschiedener eine historische Richtung und verwandte Mythus und Sage mehr nur noch als beiläufigen dichterischen Schmuck. In dieser Art wurde die Heldendichtung gehandhabt von den Skalden, die zu Fürsten und Volk im Norden etwa in demselben Verhältnisse standen wie die Minstrels in Alt-England. Die eigentlich produktive Thätigkeit der Skalden reichte vom Ende des 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts; der reichste Flor der Skaldendichtung fiel jedoch ins 10. Jahrhundert. Für den ältesten geschichtlich beglaubigten Skalden gilt Bragi der Alte, und außer ihm haben ein namhaftes Andenken hinterlassen Thiodolf von Hwin, Thorbiörn, Hornklofi, Oelvir Hnufa, Audrun, Eigill Skallagrimsson, Kormak Oenundarson, Einar Helgason Skalaglam, Guttormr Sindri, Glumr Geirason, Ulfr Uggason, Eiliff Gudrunarson, Eivind Skaldaspillir, Thorleifr Jarlaskald, Grunlaugr Ormstunga, Thordr Kolbeinsson, Hallfrödr Vandräbaskald. Anfänglich waren die Skalden Helden, welche die Schlachten der Seekönige mitfochten und dann besangen, später aber schlossen sie sich mehr zu einer Zunft zusammen, welche das Dichten und Singen als Beruf trieb und vielfach zur Höflingslobhudelei erniedrigte. In Island hielt die Skaldenpoesie am längsten einen würdigen Ton. Sie zerfiel, als durchaus im skandinavischen Heidentum wurzelnd, sobald durch Olaf Tryggvason das Christentum in Skandinavien eine feste Begründung erhalten hatte, und verknöcherte zuletzt in unerquicklich verkünsteltem Formelwesen, ungefähr in der Art, wie der deutsche Minnegesang im Meistergesang erstarrte. Der Versarten, deren die Skalden sich bedienten, zählte man 136; den Endreim führte, jedoch noch zunächst ohne Verdrängung des Stabreims, der Skalde Einar Skulason um 1150 zuerst in die nordische Dichtkunst ein.

Die Skaldenpoesie bildete vermöge ihres Strebens nach geschichtlicher Wahrhaftigkeit den Übergang zu der isländischen Geschichtschreibung, welche, durch Ari

Thorgilsson († 1148) begründet, sehr reichhaltig ist. Ihre Erzeugnisse zerfallen in solche, welche die Geschichte Islands mit Einschluß der Faröer- und Orkney-Inseln, sowie Grönlands behandeln (Islendinga sögur), und in solche, welche sich über die Geschichte Norwegens, Dänemarks und Schwedens verbreiten (Formmanna sögur Nordrlanda). Natürlich spielt die Sage noch eine bedeutende Rolle in dieser Historiographie, deren berühmtestes Werk des Snorri Sturluson (erschlagen 1241) Geschichte der Könige von Norwegen (Noregs konunga sögur) ist, nach den Anfangsworten gewöhnlich Heimskringla, d. h. Weltkreis genannt, ein würdiges Seitenstück zu Sämunds Edda, in Inhalt und Form die ganze Kühnheit und wilde Kraft des alten Nordens atmend. Es beginnt mit der mythischen Urzeit und reicht bis zum Jahre 1176 herab. Zu kostbarem Schmuck gereichen ihm die vielen eingewobenen Skaldenlieder.[24] Neben der Heimskringla tritt bedeutsam hervor die Jomsvikingasaga welche die Geschichte des berüchtigten Seeräuberstaates auf Jomsburg enthält. Aus dem Kreise der Sagengeschichten, welche mehr den altheidnischen Mythus als die historische Treue berücksichtigten und meistens als Auflösung alter Volkslieder in die Prosa sich darstellen, heben wir hervor die Volsungasaga (die Geschichte des mythischen Geschlechts der Wölsingen, d. i. Sigurds, seiner Ahnen und Verwandten, verd. von v. d. Hagen in seinen Nordischen Heldenromanen 1825), dann die Ragnars Saga Lodbrokar (die Geschichte vom König Ragnar Lodbrok und seinen Söhnen), und endlich die durch Tegnérs Bearbeitung neuerdings so berühmt gewordene Frithiofssaga (deutsch von Poestion). So recht in die wilde Abenteuerlichkeit des Vikingerlebens mit seinen blutigen, aber auch wieder großen, edel menschlichen Zügen führt eine Dichtung aus dem 10. Jahrhundert, der Roman, dessen Held der früher erwähnte Skalde Egil Skallagrimsson ist.[25]

Die isländische Prosalitteratur besitzt außer ihren sagengeschichtlichen Werken auch didaktische, wie Gesetzessammlungen und mathematische, astronomische und astrologische Abhandlungen. Das didaktische Hauptwerk aber ist die Jüngere Edda, so geheißen im Gegensatze zur sämundschen, auch „Snorraëdda“ genannt, weil sie dem berühmten Verfasser der Heimskringla zugeschrieben wird, von dem jedoch nur einzelne Teile herrühren dürften. Die Snorraedda zerfällt in drei Hauptabschnitte. Der erste enthält zwei Sammlungen von Mythen, deren erstere nach dem Leitfaden der älteren Edda die nordische Götterlehre ziemlich vollständig darlegt; der zweite giebt eine Art Skalden-Poetik (Skaldschaftrede), der dritte handelt von der isländischen Buchstabenschrift (Runen) und von den Regeln der Redekunst. Das ganze Buch ist, wie eine Stelle in demselben ausdrücklich bezeugt, zur Unterweisung angehender Skalden in Mythologie, Heroologie, Metrik und Rhetorik verfaßt und zusammengetragen.[26] Während, wie aus dieser Übersicht der isländischen Litteratur hervorgeht, die Isländer treulich sich bestrebten, eine selbständig nationale Kultur aufzubauen, waren die Keime derselben in den skandinavischen Ländern des Kontinents, vorab in Dänemark, durch die christlich-geistliche, aus dem Süden heraufgekommene Bildung überwuchert worden. Im Gefolge der christlichen Klerisei kam das Latein und wurde durch sie zum Organ der litterarischen Äußerung erhoben. Früher als Snorri seine Heimskringla in der Volkssprache schrieb, unternahm es ein Zögling der römisch-christlichen Bildung, der dänische Priester Saxo Grammaticus, d. i. der Sprachmeister († 1204), aus „den vaterländischen Gesängen ein Historienwerk in eleganter lateinischer Prosa zu schaffen“, und er löste diese Aufgabe in seinen Historiae Danicae libri XVI in der Weise, daß er sich zum Snorri etwa verhält wie Livius zum Herodot.[27]

Initiale D aus der Pariser Ausgabe des Saxo Grammaticus vom Jahre 1514.

Der dichterische Hang und Drang der skandinavischen Völkerschaften war indessen zu tiefgewurzelt und zu energisch, um allzu lange unthätig unter der mit List und Gewalt darüber gebreiteten Decke der christlich-kirchlichen Weltanschauung zu schlummern. Zwar die Skaldendichtung, ohnehin mehr und mehr der Erstarrung in Formeln verfallen, war mit dem Ersterben der letzten Nachklänge des Heidentums verklungen und die Sagenschreibung vor der zudringlichen kirchlichen Chronikschreiberei verstummt; aber im Gemüte des Volkes lebte die Erinnerung an die alte Heldenzeit fort, in ihm war der echtnordische Geist durch viele Generationen hindurch heimlich thätig, um dann im 14., 15. und 16. Jahrhundert als hochherrliche Volkspoesie hervorzubrechen und einen reichen Liederschatz anzuhäufen. Dieser Volksliederschatz, vor dem an dichterischem Werte sämtliche Hervorbringungen der modernen skandinavischen Kunstdichtung weit zurückstehen, gehört zu zwei Dritteilen Dänemark, Schweden und Norwegen gemeinschaftlich an; aber aus letzterem Lande stammen die gewaltigsten wie die innigsten dieser Lieder, die für alle Zeit eine Zierde der Weltlitteratur sein werden. Ihr formeller Unterschied von den Skaldenliedern besteht in dem stätigen Gebrauche des Endreims. Der Inhalt ist sehr reich. Die Volkspoesie ergriff bald einzelne Zweige der alten Heldensagen, um sie weiter zu entwickeln, bald schuf sie aus den Thaten und Ereignissen der Gegenwart historische Lieder, bald verdichtete sie die innerliche Geschichte von Helden und Frauen, den unerschöpflichen Stoff von der Liebe Lust und Leid, zu wundersam ergreifenden Balladen, bald erzählte sie phantastische Nixen- und Zaubermärchen, in denen der Puls des altnordischen Volksglaubens schlägt. Die ältesten dieser Gesänge sind die sogenannten Kämpeviser (Kämpferweisen, Heldenlieder), deren Grundton, wenn auch nicht deren jetzige Form, sicherlich noch aus dem Heidentum stammt. Alle diese Lieder sind voll dramatischer Bewegung, und durch das wilde, ungebändigte Reckenleben, welches sie darstellen, bricht „oft ein zarter Gedanke wie durch Felsen ein Sonnenstrahl". Wem Gefühl für echte Poesie innewohnt, der wird die nordischen Lieder von Axel Thordson und schön Walborg, von Habor und Signild, vom Helden Vonved, vom König Birger, von der Mutter im Grabe, vom Wulf zu Odderskier, von stolz Ingerlild, von schön Anna, von klein Rosa, von der wunderbaren Harfe, von Ebbe Tykeson und viele andere mit stets erneuertem Genuß auf sich wirken lassen.[252]) Und wer hat diese Lieder gedichtet? Man weiß es nicht.

Vielleicht ist hier auch der Ort, wenigstens mit einem Worte der Volkspoesie Finnlands zu gedenken, eines Landes, dessen Geschicke ja so lange mit denen des skandinavischen Nordens (Schwedens) vereinigt waren. Es lebte in dem Stamme der Finnen von jeher eine warme Liebe für dichterische Äußerung, für Musik und Gesang. Ihre Lieder vom alten Wäinämöinen und andere Mythen- und Zaubergesänge, deren

Lieblingsgegenstand die Personifizierung der Naturkräfte ist, haben eine eigentümliche, meist schwermütige Färbung, und die Bilder dieser Poesie sind wie aus dem feuchten Nebel geballt, der aus den unzähligen Seen Finnlands aufsteigt. Auch die balladenhaften Lieder halten fast durchgehends den Ton ossianischer Elegik; von der rauhen Kraft der skandinavischen Volkspoesie ist nichts in ihnen. Eine Reihenfolge von erzählenden „Runen“ hat man zu einer Art von finnischem Nationalepos zusammengestellt. In den abgelegeneren Gegenden des Landes, wo die uralten Überlieferungen heidnischer Mythologie und Heroologie den Verheerungen von seiten des Christentums, das die schwedischen Eroberer den Finnen im 12. Jahrhundert aufgezwungen hatten, weniger ausgesetzt gewesen, gelang es der neueren Forschung, die Spuren altfinnischer Epik aufzufinden. So namentlich in der Landschaft Karelien, allwo der finnische Gelehrte Lönnrot aus dem Munde des Volkes die bislang nur durch mündliche Tradition von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzten mythisch-epischen Gesänge sammelte. Er sichtete, ordnete und gruppierte sie und gab ihnen den Gesamtnamen Kalewala, hergenommen von der in diesen Liedern bräuchlichen Benamsung des Landes, an welches die epische Handlung vorzugsweise geknüpft ist als an den Wohnsitz Kalewas, des Ahnherrn der Helden, deren Thaten und Abenteuer die Sagen melden. Die erste Ausgabe der Kalewala erschien 1835 und enthielt 12 000 Verse. Die zweite, im Jahre 1849 erschienen, hatte Lönnrot infolge wiederholter Nachforschungen nahezu auf das Doppelte bringen können, auf 23 000 Verse. Natürlich handelt es sich, wie übrigens das Gesagte schon klarmacht, hier nicht um ein einheitliches Epos, sondern nur um eine Aufeinanderfolge von Einzelsängen, welche durch den Ordner zu größeren oder kleineren Gruppen verbunden wurden. Die drei göttlichen oder halbgöttlichen Helden, der zaubermächtige Sänger Wäinämöinen, sein Bruder, der Schmied Ilmarinen, und ihr gemeinsamer Gegner Lemminkäinen, bilden mit ihrem Thun und Treiben den Hauptstoff der Kalewala. Grundklang derselben ist, wie im finnischen Volksliede überhaupt, ein außerordentlich inniges Heimatgefühl, welches sich an einer Stelle in die Worte zusammenfaßt:

„Besser ist's, im eignen Lande
Wasser aus dem Schuh zu trinken,
Als in fernem, fremdem Lande
Honigtrank aus goldner Schale.“

Auch die in neuerer und neuester Zeit gesammelten Märchen, Sagen und Sprichwörter der Finnen entsprechen nach Inhalt und Ton der Natur und dem Charakter von Land und Volk, über denen gleichsam ein Hauch süßer Melancholie sich ausbreitet.[253])

Über die neuere Litteratur der Finnen soll unter Schweden noch einiges bemerkt werden. Fügen wir nur noch bei, daß auch die den Finnen benachbarten Lappen einfache Volkslieder und Märchen und Sagen voll Anschaulichkeit besitzen.[254])

Dänemark, Island.

Im Fortgang zur Betrachtung der modernen Litteratur Skandinaviens und zwar zunächst der Dänemarks bemerken wir, daß die dänische Sprache, wie sie jetzt Mund- und Schriftsprache der Dänen und (mit unwesentlichen Abweichungen) der Norweger ist, zum altnordischen Idiom im Verhältnis einer Enkeltochter zur Großmutter steht. Ihre Mutter ist die isländische Mundart, aber auf ihre Ausbildung und jetzige Gestaltung hat die Aneignung norddeutscher, besonders angelsächsischer Elemente nicht unbedeutenden Einfluß geübt. Um die Entwickelung der dänischen Schriftsprache, die aber damals und noch lange in den höhern Kreisen verpönt blieb, machte sich besonders Christian Pedersen (1480—1554) durch seine Bibelübersetzung verdient.

Die Anfänge der dänischen Litteratur im 16. Jahrhundert sind sehr dürftig. Sie beschränken sich auf Reimsprüche, wie solche Peter Logland verfaßte, und auf geistliche Lieder, die in Johann Thomaus einen Sammler fanden. Im 17. Jahrhundert und bis ins 18. hinein wirkten die aus Deutschland kommenden Muster der opitzschen Schule auf die dänische Kunstpoesie, und es werden aus dieser Zeit von den dänischen Litterarhistorikern A. Ch. Arrebo (1587—1637) als Didaktiker, J. St. Seheſted († 1698) als beschreibender Dichter, Th. Kingo (1634—1703) als Lyriker, W. Helt als Volksliederdichter, A. Bording († 1677), J. J. Sorterup († 1722) und T. Reenberg († 1742) als Satiriker mit Achtung genannt. Ihr Verdienst ist jedoch nur ein formales, gegründet auf ihre Bemühungen um die Ausbildung von Sprache und Versbau. Erst mit dem Norweger Ludwig Holberg (1684—1754) beginnt eigentlich die neuere dänische Litteratur. Holberg regelte, schmeidigte und reinigte die Sprache und bildete einen nationalen Geschmack heran. Durch seine frisch aus dem Leben, aus der gesundesten Volkstümlichkeit gegriffenen, heute noch oft aufgeführten, von originellster Laune und echtester Komik strotzenden Schau- und Lustspiele war er Begründer des nationalen Theaters seines Landes (Danske Skueplads).

Ihre oft kennzeichnenden Titel sind folgende: Der politische Kannegießer, Die Wankelmütige, Hans Frandsen, Jeppe auf dem Berge, Gert Westphaler, Der elfte Juni, Die Wochenstube, Das arabische Pulver, Die Weihnachtsstube, Die Maskerade, Jakob von Tyboe, Ulysses, Die Reise nach der Quelle, Melampe, Ohne Kopf und ohne Rumpf, Heinrich und Petronella, Dietrich Menschenschreck, Hexerei oder blinder Lärm, Der verpfändete Bauernjunge, Der glückliche Schiffbruch, Rasmus Berg, Petronellas kurzer Fräuleinstand, Die Unsichtbaren, Die Geschäftige, Die honette Ambition, Plutus, Der verwandelte Bräutigam, Don Ranudo de Colibrados, Der Philosoph in eigener Einbildung, Die Republik, Sganarells Reise nach dem philosophischen Land.

Sein komisches Heldengedicht Peder Paars (deutsch von Scheibe) ist ebenfalls ein echtes Kind der komischen Muse. Das Gedicht giebt sich den Anschein, eine Parodie Vergils vorstellen zu wollen, ist aber in Wahrheit eine Geißelung zeitgenössischer dänischer Kultur- und Sittenzustände. Seinen satirischen Roman Niels Klims unterirdische Reise, einen ebenbürtigen Sprößling von Swifts Gulliver, hat er in lateinischer Sprache geschrieben (dänisch von Baggesen, deutsch von Wolf), wahrscheinlich deshalb, weil das für einheimische Lektüre empfängliche Publikum in Dänemark damals noch zu klein war. Der Grundzug seines Dichtens ist ein derbsatirischer, aber Hol-

Ludovicus Holberg
Liber Baro de Holberg
aetatis LXIII.

Ludwig Holberg.

Nach einem Stiche.

bergs Satire trägt so sehr den Charakter der Geradheit und Lauterkeit und ist mit soviel behaglicher Gutmütigkeit versetzt, daß sie überall durchaus mehr eine erheiternde und poetische als verletzende Wirkung übt. Auch als Historiker hat sich Holberg hervorgethan, besonders durch seine Staatsgeschichte Dänemarks und Norwegens.[**]

R. Prutz hat den berühmten Komöden und Charaktermaler zum Gegenstand einer eigenen litterarhistorischen Arbeit gemacht: Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften, nebst einer Auswahl seiner Komödien, 1857. Der Verfasser sagt an einer Stelle dieses Buches (S. 158): „Holbergs Verdienst beschränkt sich nicht darauf, daß er lebendige Charaktere geschaffen und in einfach-natürlichen Handlungen in Bewegung gesetzt hat; sondern diese Charaktere, sowie überhaupt seine sämtlichen Dichtungen, tragen auch einen unverkennbar vaterländischen, national-dänischen Charakter."

COMOE-
DIER
Sammenskrevne
for
Den nye oprettede
Danske Skue-Plads
Ved
Hans Mickelsen
Borger og Indvaaner i Callundborg.
Med
Just Justesens Fortale
Første Tome.

Tryckt Aar 1723.

Titel der ersten Ausgabe von Holbergs Lustspielen.

Von Holbergs dichtenden Zeitgenossen erregte Ch. Falster († 1752) durch leicht hingeworfene satirische Zeichnungen Aufmerksamkeit und steigerte Ch. B. Tullin (1728—63) als Elegiker, Didaktiker und Epistolograph das Interesse seiner Landsleute für vaterländische Dichtkunst.

Eine höhere Weihe aber kündigte sich an in Johannes Ewald (1743—1781), dessen Leben viel zu frühe in Armut und Sorgen erlosch. Ihm, als dem von der Natur hochbegünstigten Dichter, eröffnete sich, wie Steffens sagt, „zuerst die anmutige Tiefe der vaterländischen Sprache, die geistige Beweglichkeit, die sich an den verborgensten Gedanken des in seinem Innersten bewegten Gemüts anschmiegt und die Töne der Lust wie des Schmerzes aus dem Innersten der erschütterten Seele hervordringen läßt." Ewald ist vorzugsweise Lyriker und als solcher in seinen Oden und Elegien kühn, eigentümlich, tief und innig. Auch in seinen dramatischen Dichtungen (Der

Tempel des Glücks, Adam und Eva, das Trauerspiel Rolf Krake, Philemon und Baucis, die berühmte mythologische Oper Balders Tod und das gleichberühmte Singspiel Die Fischer) treten die zahlreichen lyrischen Partien herrlich hervor. Seine Komödien (Harlekin Patriot, Die Hagestolzen, Die brutalen Klatscher) zeigen in Situation und Dialog jovialen und feinen Witz. Ewalds Sinn war, obgleich er sich formell von dem französischen Alexandrinerton nicht überall völlig befreien konnte, auf das Nationale und Heimische gerichtet. Mit richtigem Takte hat er die Stoffe zu mehreren seiner besten Dichtungen aus dem alten Mythen- und Sagenschatze seines Landes gewählt. Sein berühmtes Nationallied „König Christian stand am hohen Mast“ stellt ihn zu den wenigen glücklichen Dichtern, deren Andenken in den Herzen aller Volksklassen fortlebt. Ewald hat die dänische Tragödie aus den pedantisch französierenden Fesseln, in welche sie besonders J. N. Brun (1745-1816) geschlagen, erlöst, und seinem Vorgang schlossen sich die Tragiker O. J. Samsöe (1759—96, Dyvecke) und L. C. Sander († 1819), (Niels Ebbesen) an, während das Repertoire des nationalen Lustspiels bereichert wurde durch den genialen J. H. Wessel (1742—85), dessen Humor an den des Engländers Butler erinnerte und der in seiner Komödie Kjærlighed uden Stromper (Liebe ohne Strümpfe) das aufgedonnerte Pathos der französischen Tragödie köstlich verhöhnte; ferner durch den nicht minder begabten P. A. Heiberg (1758—1841, Hekingborn u. a. L.), durch den litterarisch vielfach thätigen und verdienten K. L. Rahbeck (1760—1830), durch J. C. Tode († 1806), D. Ch. Olufsen († 1827) und den talentvollen C. de Falsen († 1808), welcher, wie Heiberg und Th. Thaarup († 1821), auch gute Singspiele dichtete, ohne jedoch das Muster dieser Gattung, Ewald, zu erreichen. Zur gleichen Zeit waren als Lieder- und Balladendichter, Fabulisten, Elegiker, Idylliker, Satiriker und Didaktiker thätig die schon genannten Bruun, Tode, Thaarup und Rahbeck, ferner N. Weyer († 1788), C. Storm († 1794), Th. Ch. Bruun, M. C. Bruun, F. H. Guldberg, J. Zetlitz, C. Lund, C. Friman, J. Smith, O. Horrebow und B. Ch. Hjort. J. M. Hertz führte den Gebrauch des Hexameters in die dänische Epik ein (Det befriede Israel), und Ch. Pram († 1821) versuchte in seinem Stærkodder einen altnordischen Stoff romantisch-episch zu behandeln.

Jens Baggesen.
Stich aus dem Jahre 1807.

Mit Jens Baggesen (1764—1826), dem wir schon in der deutschen Litteratur

flüchtig begegneten, schien für die dänische eine neue Periode anbrechen zu wollen, eine litterarische Bewegung, zu der Vorgänger der neueren klassischen Periode der deutschen Poesie, Klopstock und Wieland, den Anstoß gaben. Allein Baggesen war nicht der Mann, dieser Bewegung eine entschiedene Richtung zu geben. Eine zwar reichbegabte, aber verworrene und zerfahrene Natur, schwankte er unstät zwischen poetischen, philosophischen und politischen Doktrinen umher, bald auf das Vaterländische gerichtet, bald dem Fremden huldigend, bald als dänischer, bald als deutscher Dichter Ruhm suchend und in keiner der beiden Litteraturen eine ausgiebige Stellung erringend. Es war etwas von echt dämonischem Dichterdrang in ihm, allein sein unsicheres Umhertasten nach Mustern drückte seinem Dichten durchweg den Stempel der Nachahmung auf. Stets unbefriedigt von einem zum andern übergehend, hat er sich in vielerlei Gattungen der Poesie versucht. Überall hört man die Vorbilder heraus. Zu seinen Oden und Liedern gab Klopstock, zu seiner Idyllik Voß, zu seinen komischen Erzählungen Wieland den Ton an. Am besten gelangen ihm seine Dichtungen im letztern Fach: Komiske Fortællinger, Eventyrer og komiske Fortællinger. Diese Erzählungen sichern ihm durch ihre possierliche Komik, launige Satire und Anmut des Stils, wie seine Lieder und Episteln (Digte, Poet. Epistler) durch außerordentlich leicht hingleitende Frische und Geschmeidigkeit der Sprache, einen bleibenden Platz in der Litteratur seines Landes. Unerheblich sind seine Leistungen als Singspieldichter (Holger Danske u. a.), dagegen ist er ausgezeichnet als Prosaist in seinen Digtervandringer i Europa (Dichterwanderungen in Europa, 4 Bde.). Viele Jahre verbitterte er sich und anderen das Leben durch seine gehässige Polemik gegen Oehlenschläger, der das, was Baggesen vergeblich versucht hatte, vollbrachte, d. h. als Dichter eine neue Epoche für die dänische Litteratur begründete.

Adam Oehlenschläger. Nach einem Gemälde von Riepenhausen.

Adam Oehlenschläger wurde geboren am 14. November 1779 in der Nähe von Kopenhagen und starb als Professor der Ästhetik an der Landesuniversität am

20. Januar 1850. Über sein Leben hat er in seinem hinterlassenen Buch Meine Lebenserinnerungen (1850, 4 Bde.) einen fast zu ausführlichen Bericht abgestattet. Daß er gerechten Anspruch darauf hat, auch in der deutschen Litteratur mitzuzählen, ist seines Ortes berührt worden. Oehlenschläger, mit lyrischem, erzählendem und dramatischem Talent reich ausgestattet, stützte seine dichterischen Reformbestrebungen auf den altnordischen Litteraturschatz, welcher durch die Bemühungen patriotischer Forscher von Jahr zu Jahr eifriger wieder ausgegraben worden war und fortwährend ausgegraben wurde. Die alte Mythengeschichte und Heldensage machte er zur Grundlage seines Dichtens und behandelte sie episch und dramatisch nach allen Seiten hin, in Liedern (Nordische Gedichte), Heldengedichten (Hrolf Krake, Die Götter des Nordens), Romanzen (worunter Helge die bedeutendste), sagenhaften Novellen (König Hroar) und Tragödien (Hakon Jarl, Palnatoke, Axel und Walborg, Stärkodder, Erich und Abel, Baldur der Gute, Die Währinger in Konstantinopel, Hagbarth und Signe, Yrsa.) Die letztgenannte Tragödie, Yrsa (d. v. Leinburg), ist das Mittelglied einer Sagentrilogie, deren Vordersatz die Romanze Helge (d. v. Leinburg) und deren Schlußsatz die Geschichte vom König Hroar ausmacht.

Die Wahl dieser Stoffe war an und für sich nichts neues, und Oehlenschläger verdankte die bedeutende Wirkung seiner nordischen Dichtungen einerseits dem nationalen Geist und dem wahren Pathos, womit er sie ausführte, andererseits der taktvollen Art und Weise, mit welcher er seine nordischen Helden in romantische Gewänder hüllte. Er war frühe auf die erneuerte Romantik, wie sie zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts die europäische Litteratur zu bewegen begann, aufmerksam geworden, und seine persönliche Bekanntschaft mit den Häuptern der romantischen Doktrin in Deutschland hatte ihn in dieselbe eingeweiht. Er ersah rasch den Vorteil, mittels Annahme der romantischen Form der französierenden Tendenz seiner heimatlichen Litteratur ein Ende zu machen, und es gelang ihm dieses um so mehr, da er den Feldzug gegen die Pseudoklassik als wirklicher Poet führte und in der Versetzung altskandinavischer Stoffe mit romantischen Elementen das rechte Maß beobachtete. Die Verrücktheiten der deutschen Romantiker hat er nie geteilt. Schon der Umstand, daß ihm Goethe und Schiller teure Vorbilder waren, mußte ihn davor bewahren, und wir sahen seines Ortes, daß er sich nicht scheute, zur Zeit der Blüte der romantischen Schule scharfe Worte gegen die Überschwenglichkeiten derselben zu richten (s. S. 256).

Seinen Ruf begründete Oehlenschläger durch sein dramatisches Märchen Aladdin oder die Wunderlampe, dessen Stoff der berühmten arabischen Märchensammlung entlehnt ist. Auch später kehrte er noch gern in den phantastischen Orient zurück (Morgenländische Dichtungen). Seine lyrische Ader war etwas spröde, weswegen ihm auch seine Singspiele (Die Räuberburg, Ludlams Höhle) nicht sehr gelangen. Besser sind seine dramatischen Idyllen (Der Fischer, Der Hirtenknabe). Von seiner Komik, wie sie z. B. in Freias Altar auftritt, ist ohne Ungerechtigkeit zu sagen, daß sie eine sehr frostige und erzwungene. Auch seine Novellen, die nicht aus der nordischen Sage hervorgewachsen, sind trocken und farblos; als vortrefflich dagegen ist seine Umarbeitung des alten deutschen Romans die Insel Felsenburg anzuerkennen, die unter dem Titel Die Inseln im Südmeer (4 Tle.) erschien. Sein Künstlerdrama Correggio hat zwar auf deutschen Bühnen viele Rührung erzeugt, ist aber ein weinerliches, unschönes Produkt, welches recht klar zeigt, daß Oehlenschläger auf nordischem Boden fußen muß, wenn er unsere ganze Teilnahme und Achtung in Anspruch nehmen will.

Der nationale Ton, den Oehlenschläger zu voller Geltung gebracht, fand einen Mitsänger von nicht geringer Kraft in N. F. S. **Grundtvig** (1783—1872), der in seinen lyrischen und historischen Dichtungen Kvædlingar, Optrin af Kjæmpelivets Undergang i Nord, Roskilde-Riim, Kong Harald og Ansgar, Krønikeriim jene tiefe Erfassung des altnordischen Geistes erweist, welche auch seine mythologischen und archäologischen Arbeiten (Nordens Mythologi und anderes) wie seine Übersetzungen des Snorri und Saxo und des angelsächsischen Beowulf ins Dänische auszeichnet. Seinen historischen Werken, die sich insbesondere mit Universalgeschichte beschäftigen, that seine orthodox-theologische Richtung starken Eintrag. K. Chr. **Bagger** (1807—46) bewährte sich als vorzüglicher Liederdichter. B. S. **Ingemann** (1789 bis 1862) erregte zuerst durch seine sanfte, gefühlvolle Lyrik Aufmerksamkeit, sowie durch begeisterte patriotische Gesänge, deren schönster die dänische Flagge (Danebrog) verherrlichte. Später ergab er sich mehr als Epiker (Die schwarzen Ritter, Waldemar der Große) und Dramatiker (Masaniello, Blanka, Die Stimme in der Wüste, Reynald, Der Hirt von Tolosa, Der Löwenritter, Tassos Befreiung) entschieden mehr der romantischen als der nationalen Tendenz, ohne jedoch in diesem oder jenem Fache Ungewöhnliches zu leisten, obwohl besonders seine Erstlingsdramen zu dieser Hoffnung berechtigt hatten. In Prosa hat er einige gute Erzählungen geschrieben und zuletzt grönländisches Leben novellisiert.

Eine durch und durch dramatische Dichternatur begegnet uns in dem sprachgewandten J. L. **Heiberg** (1791—1860), der zuerst in seinen Schauspielen, worunter das patriotisch romantische Elverhei sich bis heute auf der Bühne behauptete, bei starker Betonung der lyrischen Partien auf den Bahnen südlicher, besonders von Calderon beeinflußter Romantik wandelte, dann in tieckscher Weise litterarische Erbärmlichkeiten dramatisch ironisierte (Julespøg og Nytaarslöier), endlich aber als Vaudevilledichter seinen wahren Beruf erkannte und übte, indem er eine Reihe von Dramen dieser Gattung schrieb, die vermöge ihrer vielseitigen Intriguenschürzung, trefflichen Charakterzeichnung und nationalen Färbung den Zuschauer und Hörer unwiderstehlich anziehen (Kong Salomon og Jörgen Hattemager, Recensenten og Dyret, Den otte og tyvende Januar, Aprilsnarrene, Et Eventyr i Rosenborg Have, De Uadskillelige, Kjöge Huuskors, De Danske i Paris, Nei!). Edel und klar ist die Tragik von J. C. **Hauch** (1790 bis 1871), dem zuerst sein episch-dramatisches Gedicht Hamadryaden, eine unverwerfliche Frucht der Romantik, Anerkennung verschaffte. Seine Tragödien (Bajazet, Tiberius, Gregor VII., Don Juan, Karl den Femtes Död, Mastrichts Beleiring) sind ausgezeichnet durch psychologisch strenge Charakteristik und plastische Rundung. Von seinen historischen Romanen (Wilhelm Zabern, Die Goldmacher, Eine polnische Familie) ist insbesondere der erstgenannte so lobenswert, daß man ihn mit Recht eine zugleich prächtige und liebliche Komposition genannt hat. Unter den neuesten dänischen Dramatikern glänzen Ch. **Bredahl** (1784—1860) und H. **Hertz** (1798 bis 1870), jener durch seine Dramatiske Scener (5 Bde.), in denen oft ein shakespearischer Hauch waltet, dieser, auch als Lyriker und Didaktiker geschätzt, durch seine im holbergschen Nationalstil gehaltenen Charakterlustspiele und seine nationalen und romantischen Dramen, von denen König Renés Tochter (deutsch von Bresemann) auch in Deutschland sehr beliebt geworden. Dem Pfarrer J. H. **Hostrup** (geb. 1818)

vermochte die Theologie die Freude am Schaffen übermütiger, lebensfreudiger Lustspiele nicht zu nehmen (Samlede Skrifter, Komedjer).

Zu den eigentümlichsten Lyrikern Dänemarks gehört Schack von Staffeldt (1769—1826), der die Ideen des Platonismus und mystischer Romantik in durchsichtig klare Lieder und Bilder zu fassen wußte, aber nicht die verdiente Aufmerksamkeit und Aufnahme fand. H. C. Andersen (1805—1875) wurzelt mit seinem ganzen Wesen mehr in Deutschland als in Dänemark. Er ist, obgleich Däne, so mild und still schwärmerisch wie nur irgend ein träumerischer Deutscher sein kann. Seine Lieder sind innig und zart, deutsch-elegisch. Seine Romanzen haben nichts von der skandinavischen Größe und Kraft, doch wirft auf manche derselben ein origineller Humor grelle Streiflichter (z. B. Der Knabe und die Mutter auf der Haide), und andere glänzen ganz eigentümlich in der fahlen Mondbeleuchtung des Nordens (z. B. Die Schneekönigin und Die Braut in der Kirche zu Nörvig). Er hat sich auch im Drama versucht (Der Mulatte, Das Maurenmädchen u. a.), aber ohne auf der Bühne festen Fuß fassen zu können. Wo er sich gar daran macht, einen so gewaltigen Stoff wie die Sage vom ewigen Juden dramatisch zu bewältigen, was er in seinem Ahasverus unternommen, da bleibt sein Vermögen weit hinter seinem Wollen zurück. Besser glückte es ihm mit der Romandichtung. Seine tüchtigste Schöpfung dieser Art war wohl der Roman O. T., in welchem die Schilderung nationaler Sitten lebendig durchgeführt wird. Schwächer ist Nur ein Geiger. Der Improvisator, den man gewöhnlich Andersens Hauptwerk nennt, ist zwar ein treffliches psychologisches Gemälde, entbehrt aber allzu sehr der lokalen Färbung des Landes (Italien), in welchem er spielt. Die Höhe seiner Leistungen und seines Ruhms erstieg Andersen als Märchendichter. Hier ist er außerordentlich liebenswürdig und in jeder Zeile Poet, was das deutsche Publikum wohl herausgefühlt hat. Auf den Märchendichter Andersen paßt vollkommen das Lob, welches ihm Zeise spendete, indem er von ihm sagte, in der originalen Schöpferkraft der Phantasie, im frischen und lieblichen Bilderreichtum, im Kolorit, in warmer, leicht geweckter Begeisterung und jugendlicher Laune überfliege er ohne Zweifel alle dänischen Dichter, welche jünger als

H. P. HANSEN. sc

H. C. Andersen. Nach einem Gemälde von Jensen.

Oehlenschläger sind. Andersen hat eine deutsche Gesamtausgabe seiner Werke in 25 Bänden selbst besorgt.

Einer Dichtergeneration reihte die andere sich an. In einer jüngeren, nachromantischen haben sich als Schöpfer von Lieder- und Romanzenbüchern R. V. K. F. Winther (1796—1876), H. P. Holst (geb. 1811, Den lille Hornblæser, Udvalgte Digte) und F. Paludan-Müller (1809—76) hervorgethan. Der letztgenannte krönte seine Thätigkeit als Lyriker, Dramatiker, Erzähler in Versen und Prosa durch sein humoristisch-satirisches Epos Adam Homo (d. v. Emma Klingenfeld), welches die modernste Dichtung der gesamten dänischen Litteratur genannt werden darf. Sie hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen zweiten dichterischen Wurf großen Stils aufzuweisen, welcher so gelungen wäre wie dieser. Daß sich Paludan-Müller mit seinem Adam Homo an Byrons Don Juan lehnte, ist allerdings unverkennbar; allein er gab darum weder seine dänische noch seine dichterische Eigenart auf und er wußte seinen kühn und geschickt aus der Gegenwart herausgegriffenen Stoff ebenso geistvoll als kräftig zu einem Spiegelbilde zu gestalten, welches „den Menschen des Jahrhunderts ihre ideeverlassene Ohnmacht und geschäftige Jämmerlichkeit vor Augen hält."

Faksimile eines Gedichtes von Andersen.

Eine gute Analyse des Adam Homo giebt Strodtmann, Das geistige Leben in Dänemark, S. 133 fg. Geist und Form des Gedichtes lassen auch schon die Stanzen des Prologs erkennen, namentlich diese vier:

„Den Juden gab man zehn Gebote; hangen
An zehn, war sicherlich zu viel begehrt!
Uns Christen gab man zwei nur, die verlangen,
Daß uns ein liebend warmes Herz beichert.
Allein auch diese Zahl noch machte Bangen
Und hat mit Mühsal alle Welt beschwert.
Drum reduzierte man, beklatscht von allen,
Die zehn und zwei auf eins: „Sucht zu gefallen!"

Ja, dies Gebot ist aller Lehren Krone,
Es prangt ob jeder Thür in goldner Pracht,
Der Vater klug vererbt es seinem Sohne,
Damit dem Sohne Glanz und Größe lacht.
„Gefalle, Kind, so ist dein Glück gemacht!"
Und gierig hascht das Kind nach Beifallslohne,
Es wächst heran, läßt seine Locken wallen
Und geht dann in die Welt, um zu gefallen.

Und klar wird bald ihm, daß die Kindheitslehre
Erlogne Weisheit nicht, noch eitler Tand,
Daß, wie dem Ring ein edler Diamant,
Dem ganzen Sein sie Licht und Glanz gewähre.
Gefallen will der Frömmler, die Hetäre,
Der Narr, der Held, der Könige überwand,
Die Primadonna, so Triumphe feiert,
Der Pastor, so die Sonntagspredigt leiert.

Gefallen wollen Alte sowie Junge,
Gefallen, einerlei wodurch, womit;
Kein Weg, den man nicht dazu gern beschritt!
A will gefallen durch die scharfe Zunge,
B durch das wunde Herz, das kläglich litt,
C durch die kranke Leber oder Lunge,
Wenn er sich schmachtend quält, mit Sehnsuchtsprusten
In Damenherzen sich hineinzuhusten."

Unter den Lyrikern zeichneten sich durch Formschönheit ihrer Dichtungen aus: Chr. Knut Fr. Molbech (geb. 1821), der übrigens auch dramatisch sich achtenswert bethätigte (Dante, Ambrosius), H. W. Kaalund (1818—85, Et Foraar, Et Efteraar) und Emil Aarestrup (1800—56, Samlede Digte), mit geistvoller und gesunder Erotik eine Art nordischer Frauenlob. Die höhere Novellistik wurde in Dänemark, nachdem sie durch Rahbeck begründet worden, angebaut durch L. Kruse (geb. 1778), der aber später ausschließlich in deutscher Sprache erzählte, und, wie wir gesehen haben, durch Oehlenschläger, Ingemann, Hauch und Andersen. Wahrhaft bereichert ward sie durch die Erzählungen der Mutter des Dichters J. L. Heiberg, Thom. Chr. Gyllenborg-Ehrensvärd (1773—1856, En Hverdags-Historie) und durch die Novellen von St. Blicher (1782—1848), welcher letztere das Natur- und Menschenleben Jütlands vortrefflich schilderte. Auch den Erzählungen von Charlotte Biehl und Luise v. Lindenkrone wird Anerkennung gezollt, und die Romane und Novellen des äußerst fruchtbaren K. Bernhard (Saint-Aubin, 1798—1865) haben sich in Dänemark und Deutschland einen Leserkreis erworben. Höhere Forderungen novellistischer Kunst als die zuletzt Genannten erfüllten der Sitten- und Charaktermaler Herm. Fried. Ewald (geb. 1821, Die Schweden auf Kronborg, Anna Hardenberg a. a.), der feine Stilist, Satiriker und Humorist W. S. Topsö (1840—81, Familie Taugenichts, Familie Habenichts, Jason mit dem goldenen Vlies, Aus dem Studienbuch), W. Bergsöe (geb. 1835), dessen Novellencyklen (Aus der alten Fabrik, Von der Piazza del Popolo, deutsch von Strodtmann) unter den besten

Hervorbringungen der neueren dänischen Dichtung mitzählen, und ebenso C. Ch. Brosböll (Etlar, geb. 1820), dessen erzählende, durch Erfindungsgabe und Charakterzeichnung bedeutsame Werke (Der Sohn des Schmugglers, u. a.) zu den beliebtesten gehören. Der Publizist (Corsaren, Nord og Syd, Ude og hjemme) und Dramatiker (Swedenborgs Undom, En Skavank, Rabbi Elieser) Meir Aron Goldschmidt (1819—87) schilderte in Erzählungen (En Jöde, Kjærlighedshistorier) jüdisches Leben bedeutsam und eigenartig. Als gute Charakterzeichnerin bewährte sich Johanna Schjörring (geb. 1836) in Erzählungen und Romanen (Fortællinger og Skizzer, Flyvende Sommer, For Vind og Vove, Den Gamle Herregaard).

Ein litterarisches Ereignis von weitreichendem Einflusse auf die skandinavische Litteratur waren die Vorlesungen, die Georg Brandes im Winter 1871—72 in Kopenhagen über die Hauptströmungen in der Litteratur des 19. Jahrhunderts hielt. Er versetzte in denselben nicht nur der Romantik, sondern auch dem einseitigen, seit den Fünfzigerjahren mächtig gewordenen Chauvinismus des Skandinavismus tödliche Streiche und lenkte die Aufmerksamkeit auf die Gegenwart und die Fülle des Stoffes, den sie zur Behandlung darbot. Brandes mußte zwar dem Sturm der Entrüstung weichen und zog sich nach Deutschland zurück; aber an seine Ideen knüpfte eine neue, modern-realistische Richtung an, die trotz des Widerstandes Erik Böghs (geb. 1822, Feuilletonist und Dramatiker, Dit og Dat), sowie des schon erwähnten Molbech und des Gelegenheitsdichters P. K. Ploug (geb. 1813) siegreich vordrang.

Aus der Reihe begabter Dichter und Schriftsteller, welche in Dänemark unter dem Einflusse der Zeitströmungen Pessimismus, Skepticismus, Darwinismus, Realismus, Naturalismus, Vorliebe für Problembehandlung mehr oder weniger der modernen Richtung sich anschlossen oder auch völlig hingaben, ragten hervor Holger Drachmann (geb. 1846), ein Genie, dem Sturm und Drang die nötige Sammlung zum Schaffen von künstlerisch schönen Werken raubte, in Dramen (Puppe og Sommerfugl, Strandby, Volk, Esther u. a.) weniger unmittelbar packend als in Lyrik, Märchendichtung und Roman (Digte, Sange ved Havet, Ranker og Roser, Prinsessen og de halve Kongerige, En Overcomplet, Tannhæuser, Derovre fra Grænsen, Vandenes Datter u. a.); der naturalistische Erzähler H. Peder Jacobsen (1847—84, Mogens og andre Novellen, Romane Fru Marie Grubbe, Niels Lyhne), der die brutale Wirklichkeit immer den Sieg über die Ideale seiner Helden gewinnen läßt; Sophus Schandorph (geb. 1836), der, auch Lyriker, in anmutiger Weise mit seeländischen Bauern und kopenhagener Bürgern uns bekannt macht (Novelleten, Femf Fortællinger); Henrik Pontoppidan (geb. 1857), der bei allem guten Humor und damit verbundener tiefer Erfassung des Lebens durch breite Schilderung bis ins Kleinste hinein etwas zu sehr ermüdet (Stäkkede Vinger, Landsbybilleder, Spögelser, Skyer); Herm. Bang (geb. 1828), in persönlicher und schriftstellerischer, nervöser Unrast auf naturalistischen Bahnen wandelnd (Digte, Excentriske Novellen, Ved Vejen, Phädra), aber später zu größerer Sammlung gelangt (Tine, Under Aaget); Karl Gjellerup (Buch meiner Liebe, Der schwarze Romulus, Minna); Asbjörn Oluf Erik Skram (Herregaardsbilleder); Amalie Skram, bei allem scharfen Freimut nicht unkünstlerisch (Die Leute von Hellemoor, Frau Ines); ferner die Lyriker C. v. d. Recke (Spredte Blomster), Niels Müller, sowie die Dramatiker Edward Brandes (geb. 1857, Georg Brandes' Bruder, Et Besøg, Gyngende, Et Brud), Karl Larsen (Ehre),

Peder Nansen, Rudolf Schmidt (auch Lyriker und Erzähler: Die Kammerherrin), und die Lustspieldichter Gustav Esman und Emma Gall.

Wir hatten im Vorstehenden bereits Gelegenheit, auf einzelne Werke der dänischen Geschichtschreibung aufmerksam zu machen. Ihre anfängliche Ungelenkheit zeigt A. Huitfelds (1550—1609) Reichschronik. Zum historischen Kunststil legte erst Holberg den Grund (Danmarks Historie). J. Kraft († 1765) führte ihn weiter. O. Guldberg machte sich daran, die Weltgeschichte im philosophischen Geiste des 18. Jahrhunderts zu bearbeiten. G. Schöning (1722—1780) und P. F. v. Suhm (1728—98, unvollendete Historie af Danmark) gaben, jener in seiner Geschichte Norwegens, dieser in seiner kritischen Geschichte Dänemarks, zuerst das Beispiel und Muster historischer Kritik und umsichtiger Forschung. Die Bekanntmachung und Aufhellung der altskandinavischen Litteraturschätze durch die nordischen Sprach- und Sagenforscher verlieh der dänischen Historiographie eine tüchtige Basis, auf welcher seither L. Engeltoft und J. Möller, Ch. Molbech, V. Simonsen, E. Werlauff, Worsaä, G. L. Baden, F. L. Jahn, N. M. Petersen, C. Müller, Estrup, Daugaard, Königsfeldt, Allen u. a. die vaterländische Geschichte mit emsigstem Fleiße im einzelnen und ganzen gefördert haben. Eine ganz eigenartige Stellung in der Litteratur seines Landes wußte zu gewinnen und zu behaupten Sören Aaby Kierkegaard (1813—55), der humorisierende, kritisierende, polemisierende und satirisierende theologisch-philosophische Kampfhahn, dessen Thätigkeit eine auffallende Ähnlichkeit mit jener hatte, welche Hamann zu seiner Zeit in Deutschland entfaltete. Troels Lund pflegte mit Vorliebe dänische und norwegische Kulturgeschichte vom 16. Jahrhundert an, und P. Hansen gab mit anderen Gelehrten eine Illustrierte dänische Litteraturgeschichte bis 1870. Der dänische Essayismus hat einen glänzenden Vertreter gestellt in der Person des schon erwähnten Georg Brandes (geb. 1842), dessen an der Universität Kopenhagen gehaltene Vorlesungen über die Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts (deutsch von Strodtmann, 4 Bde. 1872 ff.) ihrem Verfasser als Ästhetiker, Litteraturkenner und Stilisten gleich sehr zur Ehre gereichen.

H. P. HANSEN SC.

Georg Brandes

Und nun noch ein Streifblick hinüber nach dem Eiland, auf dem einst nordische Dichtung edle Blüten getrieben hatte (s. S. 327 ff.), nach Island. Trotzdem es von Dänemark meist recht stiefmütterlich behandelt wurde, trotzdem die Ungunst des Klimas oft furchtbar lähmend auf die Entwickelung des kleinen Volkes dieser weltabgeschlossenen Insel wirkte,

ließ es sich doch nie ganz beugen. Ja in neuester Zeit sucht es durch Gründung einer Hochschule in Reikjavik dem wieder erwachten geistigen Leben einen festeren, von Dänemark unabhängigeren Halt zu geben. — Die Volksdichtung lebte durch die Jahrhunderte fort. Ein Bild derselben gab der unermüdliche Jon Arnason († 1888) in einer Sammlung isländischer Volksmärchen (deutsch mit Auswahl von Lehmann). Aus früheren Zeiten sind zu erwähnen der bedeutendste religiöse Liederdichter Islands, Hallgrimur Petursson (1611—74), der übrigens neben seinen Geistlichen Liedern und Gedichten auch weltliche (Rimur) brachte, sowie Stefan Olafsson (1620—1688); dieser erwarb sich um seiner die Lebenslust preisenden Lieder willen den Namen des isländischen Horaz. Die alte nordische Spottlust gab dem Bettler Hjalmar Jonsson (1796—1875) seine satirischen Skammavisur (Spottverse) ein, denen er auch unsatirische Rimur zufügte. Solche dichtete auch der Faßbinder Sig. Breidjörd († 1846). — Die isländische Prosa fand, nachdem ihr Verfall mit dem der alten Sagadichtung Hand in Hand gegangen war, wieder bessernde Pflege in wissenschaftlichen und dichterischen Arbeiten. Unter den Erzählern verdienen hervorgehoben zu werden Jon Vidalin (1667—1727), Jon und Eggert Olafsson, Jon Thorleifsson (1825—60, Aus dem Alltagsleben), Jonas Hallgrimsson, J. Thordharson Thorrodsen (1819—68, Jüngling und Mädchen, deutsch von Poestion, Mann und Weib), Pall Sigurdsson, Einar Gisli Hjörleifsson (Auf und nieder, Hoffnungen), Steingrimur Thorsteinsson, Jonas Jonasson (geb. 1848), Frau Holm und der durch tiefen Ernst und psychologischen Scharfblick ausgezeichnete Realist Gestur Palsson († 1891, Das Liebesheim, Drei Novellen, beide Werke deutsch von K. Küchler).[256]) Um die Geschichtschreibung und Sprachforschung machten sich verdient Jon Sigurdsson († 1879) und Jon Thorkelsson, letzterer durch das Werk Om Digtningen paa Island i det 15de og 16de Aarhundrede. Fürwahr, so muß der Blick der Gebildeten mit Teilnahme auf den geistigen Bestrebungen dieses Völkleins ruhen, das, in ultima Thule gleichsam, im harten Kampfe mit der übergewaltigen arktischen Natur fort und fort noch die heilige Flamme der Dichtung wahrt.

Berühren wir noch auf dem Rückwege nach dem skandinavischen Stammlande die Faröinseln, so begegnen wir auch hier beachtenswerten dichterischen Äußerungen. Die Faröer, von alten Zeiten her sangesfroh, wovon ihre alten Kvæder und Rimer (gesammelt von Jens Kristian Svabo, S. Grundtvig und J. H. Schroter) zeugen, sowie die von ihnen bis heute beibehaltenen Liedertänze, — sie lauschten mit Lust den Klängen des Vogelliedes, darin der patriotische Liedersänger P. Nolso (1766 bis 1809) die dänischen tyrannischen Machthaber satirisch geißelte, und den von dem Bauern Kr. Djurhuus in trefflichen Liedern aufgefrischten Sagas der Inseln, sowie dessen Spottversen auf die Bedrücker.

Norwegen.

Seit der Trennung dieses Landes von Dänemark 1814 ruhten die Bemühungen nicht, auch litterarisch unabhängig zu werden. Begeisterter Patriotismus sang von der Schönheit und Eigentümlichkeit des Landes und Volkes und zog wieder die alte Volks-

sprache („Bauernsprache“) zu Ehren, die während der Jahrhunderte langen Abhängigkeit von Dänemark verdrängt worden war. Harmloser erwies sich zunächst noch die Dichtung von M. C. Hansen (1794—1842), Chr. A. Bjerregaard (1792—1842, der auch im nationalen Drama (Fjeldeventyret) sich versuchte, von Schwach, Foß, Wolff und andern. Einen kräftigeren Ton schlug Henrik Wergeland (1808—45)

Björnsterne Björnson.

an. Voll patriotischen Dranges, die dringenden Fragen des öffentlichen Lebens frisch erfassend, suchte er, oft formlos unkünstlerisch, die Volkskreise in Liedern und Dramen aufzurütteln (Digte, Barnemordersken, Venetianerne) und in Skabelsken, Menneske og Messias (Schöpfung, Menschheit und Messias) voll idealen Glaubens an die Menschheit den Zwiespalt von Gut und Böse dichterisch zu überwinden. Ein heftiger Gegner erstand ihm in J. S. Welhaven (1807—73); dieser deckte in der Dichtung Norges Dämring die Einseitigkeit und die Schwächen der patriotischen Richtung auf und stand für einen engen Zusammenschluß des Skandinaviertums ein

(Samlede Skrifter, 8 Bde. 1868). Mochten auch manche Dichter, wie der romantische Elegiker und Romandichter And. Munch (1811—84, Sorg og Trost, Kongedatteren, Brudefart), Benthen, Kjerulf, Moe, Jensen, Dahl, Chr. Asbjörnsen (1812—85, Sammler von Volkssagen und Märchen), sowie Naturschilderer wie Harald Meltzer, H. Schultze, L. Herre sich nicht unmittelbar in den Kampf der litterarischen Parteien einlassen, und mochten auch diese sich nach und nach verlieren, der Gegensatz blieb wirksam und ließ sich auch noch in den beiden bedeutendsten norwegischen Dichtern der Gegenwart erkennen, Björnson und Ibsen.

Björnsterne Björnson, geb. 8. Dez. 1832 zu Kvikne, stellt sich als der volkstümlichere dar, wie er denn auch als Publizist und Wanderredner auf die weitesten Kreise einwirkte, ein frei und national gesinnter Norweger, der aber im Sprachgebrauche von den Einseitigkeiten der Maalstræver (Sprachstreber) sich frei hielt und bei allem festen Fußen im Boden der Wirklichkeit den Glauben an die gute Natur des Menschen bewahrte. Bei Ursprünglichkeit und Energie des Talentes erwies er als Lyriker, besonders aber als Erzähler und Dramatiker originale Anschauung, Stimmung und Gestaltungsart. Die wilde Größe der Natur seines Heimatlandes lebt in Björnsons Dichtungen. Unter den erzählenden (Jernbaner og Kirkegaarden, Fiskerjenten, Brude-Slaaten, Magnhild) zeichnen sich aus die Bauernnovellen (deutsch v. Lobedanz) und Ein fröhlicher Bursch, Erzählungen, die so frisch und kräftig aus dem neuzeitlichen Volksleben springen, wie die Bergströme Norwegens aus ihren Gletscherwiegen. Sein novellistisches Meisterwerk ist Synnœve Solbakken (1857). Im Roman Ragni bewährte er seine mächtige Schilderungskraft, in Das Haus Kurt behandelte er Erziehungs-, in På Guds Veie (Auf Gottes Wegen) Glaubensfragen in seiner originellen Art. Nachdem sich der Dichter für seine dramatischen Werke früher den Stoff aus altnordischer Zeit geholt (Kong Sverre, Sigurd Slembe) — besonders die Trilogie Sigurd wirkte gewaltig als so recht aus nordischem Geiste herausgeschaffen —, wandte er sich später mit überraschendem Geschicke und großem Erfolge dem modernen Sittenroman zu (En Fallit, Redaktoren, Det ny System, En Handske); der rein künstlerischen Wirkung thut bisweilen die ob noch so wohlgemeinte Tendenz gegen andere Richtungen Eintrag.[257])

Während Björnson in seinem Lande und Volke wurzelt, was sich auch in seiner von der dänischen ziemlich abweichenden Sprache kundgiebt, kennzeichnet seinen ebenso hochbegabten Landsmann Ibsen mehr ein universaler Zug, obschon er mit seinen Stoffen auch vom heimischen Boden ausgeht. Über Ibsens dichterischem Schaffen lastet es wie eine schwere Wolke, die düstere Schatten auf Erde und Menschenleben wirft. Henrik Ibsen, geb. 20. März 1828 zu Skien in Norwegen, empfing schon in früher Jugend den verdüsternden Eindruck schwerer Schicksalsschläge im Elternhause, unter deren verbitternder Einwirkung sich dann sein Dichten und Trachten entwickelte. Nachdem er sich zuerst in Dramen von allgemeinerer Haltung versucht hatte (Nordische Heerfahrt, Die Kronprätendenten), stellte er sein Können in den Dienst der Kampfdichtung mit der Komödie der Liebe (Kjærlighedens Komedie, 1862), schuf sich damit eine heftige Gegnerschaft, vor der er das Land räumte, verharrte aber von da an in der neuen Richtung. Brand, Peer

Autograph Ibsens.

Gynt, letzteres eine gewaltige Problemdichtung, Kaiser und Galiläer, das Lustspiel Der Bund der Jugend folgten; immer heftiger kämpfte er gegen die überlieferten gesellschaftlichen Formen und Anschauungen an. Gesellschaftliche Heuchelei züchtigte er in Stützen der Gesellschaft, die Vernachlässigung der Frau in Erziehung und Lebensstellung in Nora (Ein Puppenheim), die Thorheit der öffentlichen Meinung im Volksfeind. Die Gespenster versetzten religiöser Heuchelei heftige Schläge, noch stärkere aber der modernen Ehe, und zeigten eindringlich, wie die Nachkommen die Sünden der Eltern büßen müssen. In Wildente, Rosmersholm, Hedda Gabler, Baumeister Solneß führte er den Kampf mit einer gewissen Lust am Rätselhaften und Geheimnisvollen weiter; in der Frau am Meere trat er für die Selbstbestimmung der Gattin in die Schranken, in Klein Eyulf aber widert das Motiv des armseligen Unterganges eines Kindes wegen sexuellen Leichtsinnes der Eltern an.

In einem Trinkspruche äußerte sich Ibsen einmal: „Ich glaube, daß Poesie, Philosophie und Religion zu einer neuen Kategorie und zu einer neuen Lebensmacht verschmelzen werden, von der wir Jetztlebenden übrigens keine klare Vorstellung haben können. Man hat bei verschiedenen Gelegenheiten von mir gesagt, daß ich Pessimist sei. Und das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist, insofern ich fest und sicher an die Fortpflanzungsfähigkeit und an das Entwickelungsvermögen der Ideale glaube Namentlich und näher bestimmt glaube ich, daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zu Grunde gehen, zu demjenigen hinneigen, was ich in meinem Drama Kaiser und Galiläer durch die Bezeichnung ‚das dritte Reich‘ angedeutet habe. Erlauben Sie mir deshalb, mein Glas auf das Werdende, auf das Kommende zu leeren. Es ist ein Samstag Abend, an dem wir hier versammelt sind. Darauf folgt der Ruhetag, der Feiertag — wie man will. Ich meinesteils werde mit dem Erfolg der Arbeit meiner Lebenswoche zufrieden sein, wenn diese Arbeit dazu dienen kann, die Stimmung für den morgigen Tag zu bereiten. Aber zunächst und vor allem werde ich zufrieden sein, wenn sie dazu mithelfen kann, die Geister für diejenige Arbeitswoche zu stärken, welche nachher folgt.“

So erklärte Ibsen selbst, die Revolutionierung des Menschengeistes durch das Drama sei seine Absicht. Unter den Dornen seiner Satire aber läßt er die Rosen der Schönheit gar nicht aufkommen. Sein grüblerisches, wühlendes Sichversenken in die Wunden der Gesellschaft deckt wohl die Schäden auf, aber es heilt nicht. Am Schlusse seiner Werke dröhnt gellend die Frage ins Gewissen: Und nun? Und er antwortet: Ich weiß es nicht! Der Dichter führt uns fast lauter pathologische Fälle vor wie ein Arzt, interessante Fälle, und fehlt damit, daß er sie generalisiert. Ja, es ist zuweilen die Frage erlaubt, ob es wirklich solche Fälle gäbe, ob die Diagnose richtig sei. Ibsen erscheint als ein großer, geistesmächtiger Dichter, welchem aber der große, weite Blick in die bessere Zukunft zu stark fehlt, der den andere tröstenden und begeisternden Propheten kennzeichnet.[258])

Satirischen Pessimismus atmen auch die erzählenden Werke von Alex. Kjelland (geb. 1849, Schiffer Worse, Novelletten, Else, Arbeiter, Gift, Fortuna, St. Johannestag); seine meisterhaften Schilderungen gesellschaftlicher Zustände Norwegens vermögen aber nicht immer für das nach pariser Mustern photographisch getreu vorgeführte Häßliche zu entschädigen. Angenehmer liest sich Jonas Lie (geb. 1833, Digte, Den Fremsynte [Geisterseher], Tremasteren Fremtiden [Dreimaster Zukunft], Lotsen og hans Hustru, Susanne, Thomas Ross, Adam Schrader, Rutland, En Malstrom u. a.); er stellt norwegische Natur und Gesellschaft vorzüglich dar und ist auch gut im Lustspiele (Grabows Rat). In Norwegens See- und Küsten-

Henrik Ibsen.

Nach Photographie.

leben vertiefte sich liebevoll Const. Flood (geb. 1837, Novellistiske Tidsbilleder, Ritter & Co.), Humorist in Löst og bundet. Auch Sart Dilling († 1889, Begavet) wußte fein zu schildern. In der erzählenden Litteratur thaten sich ferner hervor Kristoffer Kristoffersen (Daglig dags, Vårdise), Kristian Winterhjelm (Joh. Normann, Intermezzöer, Fritz Randel), Didrik Grönvold (Af Kopistens Papirer, Drama Fru Örn), John Paulsen (Seekönigin, Moderne Frauen), auch Dramatiker (Falkenström und Söhne) und Lyriker (Moll und Dur). Die eingehende Betrachtung des Naturlebens, die dem modernen Realismus besonders nahe liegt, spricht aus den Schriften von Konrad Dahl (Ein Schleier), J. A. Friis (Fra Finnmarken), Sophus Aars (Im Wald), N. B. Gregersen (In Wald und Feld); mit dem Seeleben machte vertraut Krist. Glöersen (Sigurd, En Fremed, Laura), und vielversprechend gab Peter Egge (geb. 1869) schweren Jugenderfahrungen düstern Ausdruck in Alume (Volk) und Skibsgud. Die Frauen Jak. Kamilla Collet (geb. 1813), eine gewandte Erzählerin und Vorkämpferin für die Gleichstellung der Frau mit dem Manne, Anna Magd. Thoresen (geb. 1819, Ges. Erzählungen, deutsch von Reinmar), die treffliche Bilder aus Natur- und Menschenleben entwarf (Billeder fra Midnatssolens Land) und dabei den Vergleich mit Björnson in seinen Bauernnovellen nicht zu scheuen hat, Marie Colban (1814—84), welche uns in ihren fein ausgearbeiteten Novellen (deutsch von Strodtmann) mit den Interessen und Bestrebungen der gebildeten Kreise ihres Heimatlandes bekannt machte, — sie haben die Entwickelung der norwegischen Litteratur mitfördern geholfen.

Auf dem lyrischen Gebiete bewiesen in neuester Zeit achtenswerte Begabung mit dem Bestreben, die altgewohnten Geleise zu verlassen und einen neuen Inhalt in neuen Formen zu bringen Niels Collet-Vogt, der Sänger unbeschränkten Lebensgenusses, Kristoffer Randers (Unge Sange), Theodor Caspari (Lyrik og Satire) und Sigbjörn Obstfelder, geistreich in seinen Gedichten, aber formlos wie sein amerikanisches Vorbild Whitmann, und seltsam wunderlich in seinen Erzählungen. Die Beliebtheit des Märchendramas verschaffte Nordahl Rolfsens Märchenlustspiel Swen der Furchtlose großen Erfolg. Arne Garborg (geb. 1851) erwies sich mit seinen in der Volkssprache geschriebenen Erzählungen (Bondestudentar, Forteljingar og sogur, Mannfolk, Hjaa ho Mor u. a.) als ein Vertreter des ausgeprägten Naturalismus, der in der Bohèmelitteratur den Zolaismus womöglich noch übertraf, die geschlechtliche Schrankenlosigkeit predigte und Björnson den „Papst Norwegens“ schalt. Zu dieser Schule hielten Hans Jäger (Fra Kristiania Bohêmen), Gabriel Finne, Knut Hamsun (Sult), Christian Krogh (Albertine) und eine Anzahl Unbedeutendere.

Es geht oft ein Zug des Dämonisch-Wilden durch dieses Ringen und Streben der jüngsten norwegischen Litteratur, der das Aufblühen des wahrhaft Schönen verhindert.

Als Geschichtschreiber zeichneten sich aus P. A. Munch (1810—63), Rud. Keyser (1803—64) und J. Ernst Sars (geb. 1835). Jene erforschten hauptsächlich die ältere Landesgeschichte, dieser bot eine geistreich und schön geschriebene Udsigt over Norges Historie.

Schweden (und Finnland).

Die neuere Kulturperiode Schwedens, dessen Sprache sich ursprünglich unabhängiger von fremden Einflüssen, als die dänische, aus dem altnordischen Idiom entwickelt hat und zugleich kraftvoll und wohllautend tönt, datiert von der Gelangung Gustav Wasas zur Regierung (1521). Gustav, der die kirchliche Reformation des Landes politisch-klug zu einem Befestigungsmittel seines Thrones zu machen wußte, wie auch Gustav Adolf, der Verwüster Deutschlands, waren für Wissen und Kenntnisse empfänglich, und der letztere ließ sich die Verbesserung des Volksunterrichtes angelegen sein. Die schwedische Schriftsprache erhielt in der durch L. Andreä, O. und L. Petri gefertigten Bibelübersetzung (1526—1541) eine allgemein giltige Grundlage, wobei jedoch durch die Germanismen der aus Deutschland gekommenen Reformatoren, wie der von dort zurückgekommenen Kriegsleute der ursprünglichen Reinheit der schwedischen Mundart Abbruch geschah. Nicht minder geschah dies durch die Gallicismen, welche von dem für Schweden völlig unersprießlichen fremdländischen gelehrten Wesen und Treiben am Hofe der wunderlichen und wollüstigen Königin Christine ins Land ausgingen. Gustav III. wollte in seiner autokratischen Manier die einheimische Sprache reinigen und veredeln und beauftragte mit diesem Geschäft seine nach dem Muster der französischen gestiftete schwedische Akademie (1786); allein die Herren Akademiker wußten nichts besseres zu thun, als die schwedische Sprache über den unpassenden Leist französischer Regelrichtigkeit zu schlagen, und erst den neueren und neuesten schwedischen Dichtern von Bedeutung war es gegeben, mit den Urquellen nordischer Poesie zugleich auch die echten Fundgruben der Sprache wieder aufzugraben und aus ihnen das geeignete Material zur Veredelung ihrer vaterländischen Mundart zu holen.

In dem schrecklichen Waffenlärm der skandinavischen Unionskriege, die erst mit der Throngelangung des Hauses Wasa endigten, war der alte Volksgesang in Schweden verschollen, die Verstandestendenz der Reformationsperiode wandte sich in ihrer Nüchternheit entschieden von den noch im Volke lebenden Traditionen der altnordischen Poesie ab, und so fehlte der neueren schwedischen Litteratur das nationale und volksmäßige Fundament, da die aus dem Mittelalter stammenden beiden Reimchroniken, welche von 1319—1520 reichen und von unbekannten Verfassern herrühren, in keiner Weise geeignet waren, ein solches abzugeben. Demnach wurden die Anfänge der modernen Dichtkunst Schwedens durchweg auf Muster gepfropft, die von fremden Gelehrten eingeführt waren. Zuerst huldigten die jetzt vergessenen Poeten J. Th. Buräus († 1652), G. Stjernhjelm († 1672), G. Rosenhane († 1684) und wie sie alle heißen mochten, der neulateinischen mythologisierenden Bildung, dann der Süßlichkeit der italischen Marinisten. Von Stjernhjelm ist indessen anzumerken, daß er der erste war, der in schwedischen Hexametern dichtete und emsig darauf ausging, nach den Vorbildern der aus Frankreich eingeführten Ballette dergleichen mythologische Stücke für die Hoffeste zurechtzumachen. Das Drama war in Schweden, wie anderwärts, aus den kirchlichen Mysterien hervorgegangen, obgleich kein altes schwedisches Schauspiel dieser Gattung bekannt ist. Auch dramatische Fastnachtscherze waren vor der Reformation in Schweden im Gange. Allein der überwiegende Einfluß des Auslandes verwehrte die Weiterbildung dieser Keime eines volksmäßigen Theaters. Vielleicht war J. Wessenius

(1579—1636) berufen, diese Fortbildung zu fördern; denn er entnahm die Stoffe zu seinen Schauspielen, welche er als Professor zu Upsala durch die Studenten aufführen ließ, der vaterländischen Geschichte und suchte so den Geschmack am Nationalen zu beleben. Er beabsichtigte, in fünfzig Tragödien und Komödien, von denen jedoch nur sechs gedruckt sind, die ganze schwedische Geschichte zu dramatisieren. Aber er stand allein und sein Dichtervermögen war nicht groß genug, um der alles Einheimische überflutenden Ausländerei einen Damm entgegenzusetzen.

Unter Ausländerei ist von jetzt an der Gallicismus zu verstehen, welcher durch O. von Dalin (1708—63), besonders durch seine Zeitschrift „Argus“, für lange in Schweden begründet wurde. Dalins Gelegenheitslyrik wie seine auf klappernden Alexandrinern einherstelzende Tragödie Brynhilda ist ganz bedeutungslos, besser sein Lustspiel Den Afvundsjuke (der Eifersüchtige). Kaum erwähnenswert sind die sklavisch nach französischen Mustern arbeitenden Trauerspielschreiber E. v. Wrangel († 1765), O. Celsius († 1794), der auch ein historisches Gedicht Gustav Waia verfaßte, A. Hesselius und E. Skiöldebrand († 1814). Auch in andern Gattungen wurde jetzt ängstlich französiert. So von der sogenannten schwedischen Sappho, Hedwig Charlotte v. Nordenflycht († 1763), im Lied, Idyll und in der Fabel, von J. W. Lilljestråle († 1806) im Lehrgedicht, von O. Rudbeck († 1777) im komischen Epos (Boråsiaden), von Philipp Creutz († 1785) in der poetischen Erzählung (Atis och Camilla), von G. F. Gyllenborg († 1808) im geschichtlichen Heldengedicht (Tåget öfver Bält) und im Lehrgedicht (Försök öfver skaldekonsten), von B. Lidner († 1790), dem eine bessere Zeit zu wünschen gewesen wäre, im Oratorium und in der tragischen Oper, von E. Lalin († 1789) in der komischen und von J. Wellander (1782) in der mythologischen Oper. Die Königin Ulrike Luise, Schwester Friedrichs des Großen, hatte durch ihre Begünstigung der Bestrebungen Dalins dem pseudoklassischen Gallicismus mächtigen Vorschub geleistet, ihr Sohn Gustav III. unterwarf die schwedische Litteratur dieser Geschmacksrichtung vollständig, obgleich er, sonderbar genug, in seinem innersten Wesen ein Romantiker war. „Die enge Schnürleibspoetik der französischen Kunstrichter,“ sagt Clarus, „war in Schweden, welches unter dem Vorantritt und durchdringenden Einflusse Gustavs III. offiziell durchgängig und absichtlich zu französieren begann, allgemein angenommen. In die Fesseln der Moral und die Bande einer ledernen Weisheit eingeengt, mußte die schwedische Poesie verwelken oder konnte sich nur als Rhetorik geltend machen. Moralische, politische und pädagogische Gemeinplätze waren unerläßliche Elemente in einem poetischen Werke, welches vor dem höchsten Richterstuhle der Akademie der Wissenschaften Gnade finden sollte. Die magersten und mattesten Lebensansichten, die ängstlichste Kriecherei im poetischen Stoffe, eine bebende Furcht vor allem Schwunge höherer Ideen, aber eine unvermeidliche Flut antiquarischer Gelehrsamkeit kamen in diesen Versuchen zum Vorschein. Die Namen Homer, Maro, Pindar, Sokrates, Demosthenes, Trajan, Aurel waren fast unerläßlich. Und das alles spann sich in langweiligen Alexandrinern dahin, welche im Schwedischen etwas Schwerfälliges niemals verleugnen können. Dem Historischen war zwar der Zutritt gestattet; es stand aber tot da und kokettierte mit duftlosen Kränzen von gemalten Blumen.“

Man sieht, die schwedische Litteratur teilte das Schicksal der europäischen im 18. Jahrhundert, nur mit dem Unterschiede, daß in Schweden die Herrschaft des Gal-

licismus erst recht begann, als sie anderwärts, wie in England und Deutschland, entweder schon tief erschüttert oder vollständig gestürzt war. Gustav III. (reg. v. 1771 bis 1792) griff nicht nur tonangebend, sondern selbst produzierend in die Litteratur ein. Sein unbestreitbares großes rhetorisches Talent verleitete ihn, sich auch für einen Dichter zu halten, was ihm natürlich seine Höflinge nicht auszureden suchten. Ans Versemachen wagte er sich indessen nicht, sondern schrieb seine ernsthaften und scherzhaften Dramen Gustav Wasa, Gustav Adolf und Ebba Brahe, Hemfelt, Frigga, Der betrogene Pascha, u. a., deutsch v. Eichel) in Prosa. Die Sprache dieser Stücke ist leicht und natürlich, und sie sind reich an theatralischen Effekten, es fehlt ihnen nur der poetische Herzschlag. Indessen werden mehrere davon jetzt noch aufgeführt und sie gelten den Schweden für die besten Schauspiele in Prosa, welche das Repertoire ihrer Bühne besitzt. Gustavs Hofdichter, J. H. Kellgrén (1751 bis 1795), wählte zu seinen lyrischen Dramen mehrfach die Stoffe seines Gebieters (so in seinen Opern Gustav Wasa, Gustav Adolf und Ebba Brahe). Zum Epiker und Dramatiker fehlte ihm der Beruf, aber seine lyrischen Dramen sind wirklich lyrisch, oft von schwungvoller poetischer Stimmung und sehr graziös versifiziert. Streng nach französischem Maße schnitten G. J. Adlerbeth, J. G. Oxenstjerna und A. G. Silfverstolpe ihre dramatischen, lyrischen und didaktischen Gedichte zu. Ganz anders der geniale C. M. Bellman (pseud. Fredman geboren am 24. Febr. 1741, gest. am 10. Febr. 1795). Wie manchmal ein wilder Rosenstrauch mit Knospen und Blüten durch die regelrechtest abgezirkelte und beschnittene Taxuswand eines Le Nôtreschen Gartens brach, so brach Bellmans Lyrik frisch, keck, blühend und duftend durch die leblose Regelrechtigkeit der gustavianischen Litteraturperiode Schwedens. Er hat auch das Bruchstück einer Satire (Der Mond), er hat kleine dramatische Spiele (Der glückliche Schiffbruch, Das Wirtshaus, Die dramatische Versammlung, Bacchustempel) geschrieben, er schlug in seinen Betrachtungen in Versen über Texte der Evangelien (Sions Högtid) die Harfe des Psalmisten voll und herzergreifend an, immer originell, immer Dichter. Aber am reinsten und höchsten offenbarte sich sein Genius stellenweise in seiner Lyrik (Fredmans Epistler, Fredmans Sånger, außerdem eine Menge Gelegenheitsgedichte), in jenen ganz volksmäßigen, bacchanalischen, idyllischen und humoristischen Liedern, die, mit Kellgrén zu sprechen, „als Kinder einer wirklichen Inspiration in einem Gusse aus dem Schoß einer glühenden Einbildungskraft hervorbrachen.“ Oft das Produkt der Improvisation und von ihrem Dichter fast durchgehends mit herrlichen Melodien ausgestattet, schwellend von dramatischem Leben, haben manche dieser Lieder noch das Eigentümliche, daß sie durch Thränen lächeln, daß ihrem Jubel der Schmerz einer von den Rätseln des Lebens tief ergriffenen Seele zur Folie dient.[259])

„Es ist die rührende Erzählung eines Freundes von Bellman aufbewahrt, welcher die letzten Stunden des Sängers schildert. Da vernehmen wir, daß der Dichter kurz vor seinem Heimgange zu den Inseln der Glückseligen, als er dem Schwane gleich die letzte Stunde nahen fühlte, seine versammelten Freunde mit einer Abschiedsimprovisation beglückte, worin alle Strahlen seiner fliehenden Bildungskraft noch einmal zusammengedrängt waren, um jene, wie er sich ausdrückte, noch einmal Bellman hören zu lassen. Er sang die ganze Nacht hindurch ohne Abbruch des Stromes seiner Begeisterung seines fröhlichen Lebens Geschicke, des milden Königs Lob, seinen Dank gegen den Schöpfer, welcher ihn unter einem

so edeln Volke geboren werden ließ und in dem schönen nordischen Lande. Endlich erteilte er jedem unter den Versammelten in einer besondern Strophe mit eigener Melodie, deren Art und Ton des Angesungenen Individualität und des Sängers persönlicher Beziehung zu demselben entsprach, seinen ewigen Abschied. In der Morgendämmerung flehten seine Freunde, welche alle in Thränen schwammen, ihn an, doch endlich aufzuhören und seine schon stark angegriffene Gesundheit zu schonen. Allein er antwortete ihnen: Laßet mich sterben, wie ich gelebt, unter Musik. Dann leerte er zum letztenmal den Becher des schäumenden Himmelstrankes und stimmte den Schluß seines Schwanengesangs an. Von der Stunde an sang er nie mehr.“ Übrigens muß bemerkt werden, daß man von Bellman sagen kann: „Zwei Seelen wohnten, ach, in seiner Brust.“ Die eine war die eines Dichters, die andere die eines gemeinen Wüstlings und Trunkenbolds. Wo die letztere sich äußerte, und sie that es nur zu oft, war Bellman nur der Anakreon der Schnapsbude, welcher sich wohlgefällig in Trivialität und Gemeinheit bewegte, um nicht zu sagen wälzte. Da ist er denn auch zu jämmerlicher Bänkelsängerei herabgesunken, deren Äußerungen in Inhalt und Form gleich gemein sind. Man höre z. B.:

Bellmans Selbstporträt.

„Zechbrüder zanken und lärmen beim Spiel,
Beim Bierkruge klug demonstrieren;
Dort von der Bank ein Betrunkener fiel,
Schläft auf der schmutzigen Diel'.
Brettsteine klappern; dort spielen sie Mühl':
Greise mit Jünglingen stolz diskurieren
Bald um den Besen und bald mit dem Stiel;
Der Kellner spricht wenig, hört viel. —
Tausend Millionen und Himmel und Welt!

Gieb Feuer her! Wein her! Vor Durst wir krepieren!
Hoch lebe das Mädchen, das einst ich erwählt!
Obgleich sie mich kostet viel Geld.

Kostet mich viel; ach, du grundgütiger Gott;
Das Kind ich ins Findelhaus sandte.
Doch nach vier Wochen war's bleich, ach, und tot;
Ich aber zechte mich rot.
Hatt' mit der Dirne viel Mühe und Not,
Macht' sie oft frei, wenn vor Bütteln sie rannte!
Rückenmarkschwindsucht nun schrecklich mir droht
Und sicher der Schanddirne Spott.
Dennoch, o Greta, vergess' ich dich nicht;
Denn, glaub mir, nie stärker mein Herz für dich brannte.
Denke an dich, wenn mein Auge einst bricht,
An dich und dein schönes Gesicht."

Bellmans Freund K. J. Hallman (1732—1800) war ein „kleines Stück Holberg für Schweden" vermöge seiner aus dem schwedischen Volksleben gegriffenen, witzig durchgeführten Komödien, deren beste Gelegenheit macht Diebe. Zwei andere namhafte Lustspieldichter aus dem bellmanschen Kreise sind O. Kexel (1748—96) und K. Envallson († 1806). Die schwächste Seite der schwedischen Poesie war immer die Tragödie, woher es sich erklärt, daß das streng im französischen Stil gehaltene Trauerspiel Susanna von J. Wallenberg (1746–78), der ganz albern gegen Shakspeare polemisierte, für verdienstvoll gehalten werden konnte. Wallenberg machte sich außerdem seinen Landsleuten wert durch sein Buch Mein Sohn auf der Galeere (min Son på Galejan), welches die Erlebnisse und Reflexionen des Verfassers auf einer Reise nach Ostindien in humoristischer Weise mitteilt. Sehr beliebt waren zu ihrer Zeit auch die satirischen Gedichte und die Genrebilder aus dem schwedischen Gesellschaftsleben von Anna Maria Lenngrén (1754—1817). Der letzte Vertreter der gustavianischen Zeit von Ruf ist der Akademiker K. G. Leopold (1756—1829), der wie Schröderheim, Lannerstjerna, Kullberg, Valerius, Granberg, Lindeberg, Nordfoß, noch lange Gedichte und Dramen (Odin, Virginie u. s. f.) im französischen Geschmack drechselte, als schon die Morgenröte einer neuen Zeit und Richtung den schwedischen Parnaß beschien.

Als der Hahn, dessen Ruf dieses Morgenrot ankündigte, ist Th. Thorild (1759 bis 1808) zu bezeichnen. Thorild war jedoch mehr Denker als Dichter, und seine Lehrdichtung blieb ganz der hergebrachten Manier getreu. Aber als Theoretiker hat er zuerst die neue Bahn gebrochen, indem er mit Hinweisung auf Shakspeare, Ossian, Klopstock und Goethe dem Gallicismus nachdrücklich entgegentrat. Er ist einer der besten Prosaiker seines Landes und starb in der Verbannung, welche wegen seiner für den damaligen Kulturzustand Schwedens sehr kühnen philosophischen Schrift Die allgemeine Freiheit des Verstandes über ihn verhängt worden war. F. M. Franzén (1772—1847) steht mit seiner kindlich naiven, natürlichen und da und dort auch feurig aufbrennenden Lyrik auf der Grenzscheide zwischen der alten und neuen Richtung. Im Lied und Idyll hat dieser milde und fromme Poet seine Stärke, welche zu historischen Dichtungen (Die Versammlung bei Alvastra, Kolumbus, Svante

Sture, Gustav Adolf), die er mitunter in den größten Dimensionen anlegte, nicht ausreichte und in seinen dramatischen Versuchen (Ingierd, Das Lappenmädchen im Königsgarten) in Schwäche umschlug. Hochgeschätzt sind in Schweden des berühmten Kanzelredners und Erzbischofs J. O. Wallin (1779—1839) rhythmische Paraphrasen der Psalmen und religiöse Hymnen, welche ihrem Verfasser den Ehrennamen der „Davidsharfe im Norden" verschafften. Auch M. Choräus (1774—1806) schrieb Psalmen, aber ohne Wallins erhabenen Schwung zu erreichen, während ihm Elegien besser gelangen. Thorilds ästhetische Polemik gegen die Gallomanie wurde aufgenommen und fortgesetzt durch den originellen Admiral C. A. Ehrensvärd (1745 bis 1800, Resa till Italien, De fria Konsters Filosofi) und den Professor Benj. Höijer (1767—1812), während Wallmark († 1858) in dem Journal für Litteratur und Theater sich zum Kämpen der akademisch-gallicistischen Prinzipien aufwarf.

Die Verjagung des grillenhaften Rückwärtsers, König Gustavs IV. aus Schweden, verschaffte der jüngeren Generation wie in der Politik so auch in der Litteratur freiere Bewegung. Diese ging hauptsächlich von der Universität Upsala aus, wo sich Atterbom, Hammarsköld, Livijn, Palmblad, Ingelgrén, Hedborn, Sondén und andere zu litterarischen Gesellschaften zusammenschlossen. Aus diesem Kreise kam das bitter satirische komische Epos Markalls schlaflose Nächte (Markals Sömnlösa Nätter), welches seine Pfeile gegen Wallmark und die französische Schule richtete. Es entstanden neue Zeitschriften, welche die neuen romantischen Grundsätze gegenüber den Gallicisten verfochten: so der von Askelöf geleitete Polyphem, das Lyceum und der 1810 als Organ des upsalaer Aurorabundes gestiftete Phosphorus, von welchem die Vertreter der neuen schönwissenschaftlichen Schule den Parteinamen Phosphoristen erhielten. In den Augen des Litterarhistorikers bilden die Phosphoristen die Schule der schwedischen Romantiker, und leider ist zu sagen, daß sie sich von den Extravaganzen und Nebeleien der deutschen romantischen Schule keineswegs frei erhalten haben. Dies gilt besonders von dem Haupt der Schule, D. A. Atterbom (1790—1855), dessen bedeutendes Dichtertalent durch das Umhertasten in Schellings und Hegels Philosophie stark beeinträchtigt wurde.

Verwirrt durch halbverstandene philosophische Doktrinen, schraubte er sich zu einem atembeklemmenden windigen Wesen, zu einer Sublimität hinauf, die sich in ätherischen Unbegreiflichkeiten, in einem unklaren Schönthun mit Geistergeflüster, Sternengeistern, astralischem Purpurzauber, elysischem Geistersausen, magischem Geistergetön, mitternachtswolkigen Silberblicken u. dgl. m. übermäßig gefiel. Es giebt in Schweden eine Anekdote, der zufolge der Dichter Fahlcrantz eines Tages die naturlose Überschwenglichkeit Atterboms hübsch kritisiert hat. Jener wollte diesen besuchen, fand ihn aber nicht zu Hause, dagegen auf Atterboms Schreibpult ein Papier mit diesen Anfangszeilen eines Gedichts:

„Die Sonnenstrahlen auf dem Flusse schufen
Zum Feuermeer das kalte Element . . ."

Sofort schrieb Fahlcrantz darunter:

„Die Fische fingen an zu rufen:
Pfui Teufel, wie das Wasser brennt!"

Atterboms lyrische Natur schlägt in allen seinen Dichtungen entschieden vor, und da, wo sie sich nicht, wie sie das in seinen allerdings melodischen Romanzencyklus Die Blumen (Blommorna) thut, in schellingischer Hyperromantik herumtreibt, da, wo sie

ungekünstelt und naturwahr auftritt, wie z. B. in dem lyrischen Idyll Meine Wünsche (Mina Önskningar), ist sie sehr liebenswürdig. Seine größere Komposition Das Märchen vom Vogel Blau (Fogel Blå) leidet bei schönen Einzelheiten an Ultraromantik. Sein Hauptwerk ist die lyrisch-episch-dramatische, im größten Maßstab angelegte und ausgeführte Dichtung Die Insel der Glückseligkeit, ein Sagenspiel in fünf Abenteuern (Lycksalighetens Ö, deutsch von Neus), von der man nicht recht weiß, ob man sie zur Allegorie oder zu einer andern poetischen Gattung stellen soll. Das Ganze ist metaphysisch, verworren und nur lose zusammenhängend; allein die meisten der zwischen den Dialog eingestreuten Lieder und Romanzen, die weit mehr einem Dichter des Südens als des Nordens anzugehören scheinen, sind von größter Schönheit (so die Lieder der Winde, der Nachtigall Gesang, Astolfs Serenade, Astolfs Traum von Felicia, der Chor der Sterne und anderes). Durch seine Schilderungen von Schwedens Sehern und Dichtern (Sv. Siare och Skalder) hat sich Atterbom um die Litterarhistorie seines Landes wohlverdient gemacht. Auch sein Reise- und Memoirenbuch Erinnerungen aus Deutschland und Italien (Minnen från Tyskland och Italien) ist nach mancher Seite hin kulturgeschichtlich belehrend. Von geringerer Bedeutung sind die poetischen Leistungen der übrigen Phosphoristen, wie die Hammarskölds, Ingelgréns, Arvidsons, Elgströms Anders Fryxells († 1881). Des Letztgenannten Berättelser ur Svenska historien erschienen von 1823—1880 in nicht weniger als 85 Bänden. Die einzelnen Partien dieses riesigen Werkes sind an historischem und stilistischem Wert sehr verschieden. Die fraglos beste Partie, sowohl dem Gehalt als der Form nach, ist die Lebensgeschichte Karls XII. (dtsch. v. Jenssen-Tusch und Rohrdantz). Nur Börjessons (1790—1866) Trauerspiel Erich der Vierzehnte und einige Lieder der Frau Julia Kristina Nyberg (1785—1854) haben Anspruch auf Auszeichnung. Einige der Phosphoristen thaten sich als Novellisten hervor und wir werden ihnen weiter unten noch begegnen.

E. G. Geijer.

Es war ein Glück für die schwedische Litteratur, daß der hypergenialen Richtung der atterbomschen Romantik eine andere Dichterschule, die nationale oder, wie sie gewöhnlich genannt wird, die gotische (Götiska Förbundet) gegenübertrat, deren Organ die Zeitschrift Iduna (1810—1824) wurde.[260]) Geijer, Tegnér, Ling und Afzelius bildeten den Kern dieser Schule, welche ebenfalls als romantisch bezeichnet

werden darf, jedoch der Romantik eine ganz andere, eine weit solidere Grundlage gab, als die wirrsälige Metaphysik Atterboms es sein konnte, nämlich die altnationale Heldensage, den alten vaterländischen Volksgesang. Ihr Charakter bestimmt sich also dahin, daß sie, wie Oehlenschläger in Dänemark that, das Romantische im Nationalen zur Erscheinung brachte. Sie stellte sich durchaus auf heimatlichen Boden, und deshalb vibrierten auch die von ihr angeschlagenen Töne „durch das Herz der ganzen schwedischen Nation“. Erst durch die gotische Schule wurde der französische Klassicismus in Schweden völlig überwunden. Erik Gustav Geijer (1783—1847) ist vermöge seiner historischen Werke Svea Rikes Häfter (welches aber nur die Darlegung und Auseinandersetzung der Quellen und die Einleitung zur eigentlichen Geschichte Schwedens enthält) und durch seine von Leffler aus dem Manuskripte verdeutschte Geschichte Schwedens, die freilich ebenfalls die Fortsetzung erwarten ließ, die Zierde der historischen Forschung und Kunst seines Landes und zugleich ein Gelehrter von europäischem Rufe geworden. Seine kleineren historischen Arbeiten hat er mit seinen kunstphilosophischen Abhandlungen in einer Sammlung vereinigt.

Esaias Tegnér als Bischof von Wexiö

Seine Gedichte füllen nur einen schmalen Band, aber dieser wiegt schwer, besonders durch die Balladen und Romanzen Der letzte Kämpe (Den Sista Kämpen), Der letzte Skalde (Den Sista Skalden), Der Wikinger (Vikingen) u. a., welche aus der innersten Wirklichkeit altnordischen Lebens aufgefaßt und in echt nationalem Geist und Ton geformt sind. „Was denselben sogleich eine so große Popularität gab, das war der individuelle Charakter altnordischen Ernstes und altnordischer Einfachheit, wodurch sich diese Poesie auszeichnete. Es duftete einem der Fichtenwald entgegen aus diesen geijerschen Romanzen, man fühlte es, daß man im alten lieben Norden, unter Felsen und Seen, unter ungekünstelten Drosseln und bescheidenen Anemonen war.“ (Sturzenbecker.)

Weniger lakonisch als Geijers und von reicherer Besaitung war die Skaldenharfe von Esaias Tegnér, welcher, 1782 geboren, am 2. November 1846 als Bischof von Wexiö starb.[261]) In seinem Erstling, dem Lehrgedicht Der Weise (Den Vise), zeigte

sich Tegnér noch in den Überlieferungen der gustavianischen Periode befangen; aber in seinem feurigen Kriegsgesang für die schonische Landwehr (Kriegssången för Skånska Landvärnet, 1808) erschienen die Fesseln seines Genius schon völlig gelockert. In seinem Preisgedichte Schweden (Svea, 1811) hatte er sie völlig abgeworfen; die vaterländische oder, wenn man will, die gotische Tendenz trat offen und gewaltig hervor. Es folgten die Nachtmahlskinder (Nattvardsbarnen, 1821) in Hexametern, ein Gedicht, welches ich ein theologisches Idyll nennen möchte. Die Romanze Axel (1822), deren Stoff dem Zeitalter Karls XII. entnommen ist, liefert ein schönes Beispiel von der richtigen Art und Weise, womit die gotische Schule das Romantische in das Nationale einzubilden verstand. Tegnérs Hauptwerk, welches in die meisten europäischen Sprachen übersetzt wurde, die Frithjofssage (Frithjofs Saga, 1825), besteht aus 24 Gesängen, die in verschiedenen Vers- und Strophenarten gedichtet sind.

Der Stoff ist Müllers Sagabibliothek (II. 461 ff.) entnommen. Diese Dichtung ist ein Lieblingsbuch der Schweden und Deutschen geworden und verdient dies durch ihre künstlerische Rundung, durch die Treue, womit der Dichter im ganzen die Grundzüge der alten Sage festgehalten, durch die Anschaulichkeit, womit er die eigentümlichen Seiten des nordischen Charakters, wie die alten Sitten im Frieden und Krieg geschildert hat. Dagegen scheint uns dem Gedichte die Einfachheit, Tiefe und Kraft abzugehen, welche die geijerschen Romanzen auszeichnet. Wollte man vollends die Frithiofssage mit den Perlen der altnordischen Volksballadenpoesie, etwa mit dem Lied von Axel und Walborg vergleichen, so müßte das entschieden zum Nachteil des modernen Gedichtes ausfallen. Auch stört an manchen Stellen desselben ein gewisses etwas, das stark nach christlicher Theologie schmeckt. Tegnérs Lyrik ist meines Erachtens seine Hauptstärke, und ganz wesentlich als Lyriker hat er das ihm von einem berufenen Kritiker, Rydqvist, gespendete Lob verdient: — „Seine Poesie zeichnet sich hauptsächlich durch eine gewisse Energie aus, durch Frische und Leben; ferner durch eine höchst lebendige Phantasie, die rastlos thätig ist, neue Bilder und Gleichnisse zu erfinden und nach den goldenen Fäden zu suchen, die nur dem Auge des Dichters sichtbar sind und durch welche die äußere Natur mit den Erscheinungen der inneren Welt verknüpft ist; endlich durch eine kühne Zeichnung und starkes Kolorit, durch eine sinnlich belebte Darstellung und einen äußerst malerischen Vortrag."

In keinem tegnérschen Gedichte sind diese glänzenden Vorzüge so vereinigt wie in seinem mit Recht berühmten Sonnensang (Solsången), namentlich in der Prachtstelle, welche anhebt mit den Worten: „O du himmelens son, hvadan kommer du från?"

„O, du Himmelssohn, von wannen bist du gekommen? Bist du wohl schon mit dabei gewesen, als der Ewige flammende Saat auswarf in die plötzlich sich lichtende Nacht? Oder bist du gestanden an seinem Thron, ein anbetender Engel, bis hoffärtig du einmal den Gehorsam weigertest und Er in seinem Zorne dich faßte an deinem Strahlenhaar und dich hinausschleuderte ins Himmelsblau?" . . . „Sage mir, gehst du dich nicht müde auf deinem Weg? Nein, wie ein Held wandelst du deine schimmernde Bahn, und noch umkreisen dich ruhig und stät deine glänzenden Heerscharen. Doch kommen wird einst die Stunde, wo dein güldener Ball in Stücke springt, und der Krach wird das Signal geben zum Einsturz der Welt. Dir nach stürzen die Eckteine der Schöpfung in Schutt und Graus. Und die fliegende Zeit stürzt tot darnieder wie ein Adler, dem ein Schuß der Fittige Kraft gebrochen. Kommt dann ein Engel mal des Weges, wo du als ein goldener Schwan vormals durch das blaue Luftmeer dahinzogst, siehe, dann blickt er schweigend umher in der Einsamkeit unermeßlicher

Öde. Dich aber findet er nicht mehr; denn zu Ende ist deine Prüfung, und versöhnt wohl nahm dich der Ewige wie ein Kind in seine Arme, auf daß du ausruhest, selig an seiner Vaterbrust."

In späteren Jahren kehrte Tegnér nochmals zur Sagendichtung zurück, schrieb die Kronbraut (Kronbruden) und machte sich an die Ausführung des schon früher entworfenen epischen Gedichts Gerda (deutsch von Leinburg), dessen Fabel der Zeit Waldemars des Großen angehört. Allein der Tod hinderte die Vollendung, und so steht Gerda als ein schöner Torso in der schwedischen Litteratur da. Der feurige P. H. Ling (1776—1839) vernachlässigte sein lyrisches Talent, um, verlockt von den Erfolgen Oehlenschlägers und Tegnérs, nordische Dramen (Agnes, Eylif u. a. m.) und Epen (Asarne, Tirsing) im großen Stile zu schreiben, welche viel reckenhafte Rhetorik, aber nur da Poesie enthalten, wo, wie in den Chören der Tragödien, Gelegenheit zur Lyrik oder, wie oft in den Heldengedichten, zur Naturschilderung sich bietet. Ling unternahm es übrigens, das, was er auf seiner „bärensehnenbesaiteten" Leier besang, mittels seiner theoretisch und praktisch ausgebildeten Gymnastik ins Leben einzuführen.

A. A. Afzelius (1785—1871), der verdiente Litterator, welcher mit Rask die Edda und mit Geijer die altschwedischen Volkslieder herausgab, hat nur weniges gedichtet; am meisten Beifall fanden einige seiner Romanzen, z. B. der Necke (Necken). Näher oder entfernter gehörten der gotischen Schule an der Hofmarschall B. v. Beskow (1796—1868), dessen Lyrik etwas hofmarschallmäßig glatt und seiden ist und in dessen bühnengerechten, effektreichen Dramen aus der schwedischen Geschichte (Erich XIV., Thorkel Knutson, Birger, Gustav Adolf, die letzteren drei deutsch von Oehlenschläger) das nordische Heldentum viel zu kultiviert, sozusagen in Glanzhandschuhen auftritt; ferner S. J. Hedborn (1783—1849), Psalmen- und Romanzensänger, A. A. Grafström (1790—1870), Elegiker, der fruchtbare Lyriker und Balladendichter K. W. Böttiger (1807—78), K. A. Nicander (1799—1839), dessen lyrische Grazie besonders in seinen Runen (Runor, deutsch von Mohnike) hervortritt und der in der poetischen Erzählung (Tassos Död, Konung Enzio, Lejonet i Öknen), weniger dagegen im Trauerspiel (Runesvärdet) Treffliches leistete; endlich Ch. E. Fahlcrantz (1790 bis 1866), der in seinem Jugendfeuer die ausgezeichnete humoristische Dichtung Noahs Arche (Noaks Ark) schuf und später als frommer Professor der Dogmatik in Upsala das religiös-vaterländische Heldengedicht Ansgarius (1846) in 14 Gesängen schrieb.

Gegen die vielfach in der neueren schwedischen Poesie grassierende Sentimentalität, wie auch gegen die Auswüchse der Gotik, richtete E. Sjöberg (1794—1828), genannt Vitalis, den originellen Humor seiner Gedichte (deutsch von Kannegießer). Hätte sich E. J. Stagnelius (1793—1823) nicht in die Nebelregionen gnostischer Mystik verirrt, so würden wir in ihm wohl den bedeutendsten der neueren schwedischen Dichter begrüßen können.

Ein einsichtiger Kritiker hat recht, wenn er meint, Stagnelius' ewiges Singen von der Seele, die gefangen sitzt im Harem des Demiurg und sich nach Pleromas Sälen sehnt, sei nichts weniger als einladend, und es erscheine sogar ein bißchen tragikomisch, zu sehen, wie ein junger Mann des 19. Jahrhunderts in vollem Ernste, ja mit der musikalischen Sprache des Entzückens halb pythagoräische Philosopheme verkündigt, z. B. wie die Seele, die von Achamot, der Ursünde, gefesselte Seele zu Christus, ihrem Bräutigam, eine Anemone mit einer Thränenperle im Kelche schickt, wobei sie ihre Seufzer in einer unleugbar poetisch ausgeführten und in technischer Beziehung meisterhaften Anrede ausgießt, die aber

mit dem sonderbaren Schlusse endigt: „Ach, bricht nicht des Welteis hochblaue Schale?" Allein trotzdem und trotz der phosphoristischen Pretiositäten „Kristallberg", „Smaragdgrund", „Weicher Nardenrasen", „Mystische Thränenperlen" und „Ambraküsse", von welchen es bei Stagnelius wimmelt, stellt der nämliche Kritiker den Dichter mit Recht in die vorderste Reihe der schwedischen Lyriker.

Er war, ungeachtet er in dem Strudel eines verwilderten Lebens früh unterging, sehr fruchtbar und vielseitig, wie seine epischen und dramatischen Gedichte, seine Romanzen, Psalmen und bacchantischen Lieder zeigen. Einige seiner Balladen sind von vollendeter Schönheit (Fiskaren, Elforna, Necken); in seinen Idyllen steigt er aus den übersinnlichen Verzückungen des Gnosticismus zu einer glühend sinnlichen Erotik herab (Bönhörelsen, Brudnatten). Er dichtete Dramen mit antiker Fabel (Cydippe, Narcissus, Bacchanterna), altnordische (Visbur, Sigurd Ring, Svegder), das Ritterstück Riddartornet, endlich das hochpoetische, christlich-religiöse Trauerspiel Die Märtyrer (Martyrerne), in welchem des Dichters Lyrik, der er freilich in seinen Dramen einen viel zu großen Raum einräumt, blitzend und zündend, aber auch reinigend und erhebend aufflammt. Stagnelius' Heldengedicht Wladimir, welches in melodischen Hexametern geschrieben ist, anerkennen die Schweden als ein Meisterstück ihrer Epik (Samlade Skrifter, 3 Bde. 1824, deutsch von Kannegießer, 1851). K. F. Dahlgrén (1791—1844), hat zwar in seiner Jugend an der phosphoristischen Satire Markalls Schlaflose Nächte mitgearbeitet, später aber in dem schalkhaft-idyllischen, weinselig humoristischen Liedergenre sich einen von den Phosphoristen und Goten gleich unabhängigen poetischen Wirkungskreis eröffnet, der ihn unter seinen Landsleuten kaum weniger populär machte, als es Béranger unter den seinigen ist. Er hat auch Novellen geschrieben, in welchen das Burleske den Ton angiebt, und das aristophanische Lustspiel Argus im Olymp, in welchem der Phosphorismus auftritt als „ein Stutzer mit einem Sonnett auf dem Haupte, der eine Kanzone als Schärpe und eine Glosse als Pantoffel trägt", eine gerechte Verhöhnung des Klingklingelwesens, welches viele der schwedischen Neuromantiker in Nachahmung der deutschen mit den poetischen Formen des Südens trieben.

Erinnerte Dahlgrén an eine ältere Zeit, an die Liederdichtung Bellmans, so brachte dagegen der unendlich vielseitige K. J. L. Almquist (1793—1866) alle Strebungen und Richtungen der neueren und neuesten schwedischen Litteratur in seinen zahllosen Werken zur Anschauung, mit entschieden auf das Demokratische, auf politische, religiöse und soziale Freiheit gerichteter Tendenz. Bei seiner glänzenden Phantasie, unerschöpflichen Erfindungsgabe und unvergleichlichen Formgewandtheit hätte er sich nur vor der leichtfertigen Zersplitterung seines Talents und seiner Zeit zu hüten gebraucht, um wahrhaft Großes zu leisten; aber verführt von der Leichtigkeit seiner Hervorbringung, ist er nicht nur in allen Gattungen der Poesie, sondern auch in der Journalistik, Kritik, Historik, Nationalökonomie, Philosophie, Volksschrift, Sprachwissenschaft und Geometrie umhergefahren. Dessenungeachtet trifft man in der Sammlung seiner Dichtungen neben den bizarrsten lyrischen und romanzenhaften Phantastereien, zu denen er ebenso wunderliche Musik komponiert hat, auf ganz ausgezeichnete Sachen, wie die beiden größeren erzählenden Gedichte Schems-el-Nihar, ein nubisches Märchen, und Arthurs Jagd sind. Auch das Trauerspiel Die Schwanengrotte auf Ipsara und die beiden biblischen Dramen Marjam und Isidorus von Tadmor dürfen nicht übergangen werden. Der Humor geht bei ihm nicht leer aus, sondern

offenbart sich in seinem Ormus und Ahriman auf eigentümliche Weise. Als Romandichter verfaßte er unter anderem Die Mühle Ställnora, wo das Leben der unteren Volksschichten Schwedens anziehend geschildert ist; dann Gabriele Mimanso und Amorina, wo die Einflüsse der französischen Romantiker grell hervortreten, was in Amalie Hiller weniger der Fall ist; endlich Tintamora, wo er eine seltsame Erfindung auf den historischen Boden der Zeit Gustavs III. stellt. Von seinen Novellen sind zu rühmen Kolumbine, Araminta May und Die Kapelle. Er hat seine Romane und Erzählungen unter dem Titel Törnrosens Bok (Dornröschens Buch) in einer Reihe von Oktavbänden vereinigt.[262]

An Almquist läßt sich die schwedische Novellistik bequem anreihen. Ihre Begründer sind Cederborgh († 1835) durch seine drolligen Romane Ottar Tralling, Uno von Trasenberg und Jean Jacques Pankrata, und der Phosphorist Palmblad (1788—1852) durch seine Novellen Das Schloß Sternburg, Der Holm im Dallsee, Aurora Königsmark und Amala. Dann folgte Klas Livijn († 1844), ebenfalls Phosphorist, mit seiner beißend witzigen Spader Dame. Der historische Roman nach dem Vorbilde Walter Scotts und Coopers wurde durch G. W. Gumälius (1789–1877, Bauer Thord), Mellin (1803—76, Die Blume auf dem Kinnekulle, Sivard Kruses Hochzeit und eine Unzahl anderer), Graf Peter Sparre († 1871, Der Freisegler, Adolf Findling), den pseudonymen C. K. (Der Freibeuter, Der letzte Abend auf der Ostburg), C. Ridderstad (1807—86, Der Fürst, Der Trabant u. a. m.), K. von Zeipel († 1849, Karl IX., Rabenius und der Hexenprozeß) und F. A. Kullberg († 1857, Gustav III. und sein Hof) in die schwedische Litteratur gebracht. M. J. Crusenstolpes (1795 bis 1865) lose aneinandergereihte historische Gemälde (Der Mohr, Karl Johann und die Schweden) können als Memoirenromane bezeichnet werden. Unter den Tendenznovellisten, Genrebildnern und Skizzisten stehen der naturgetreue Engström mit seinen Bauerngeschichten (Björn Wolfzahn, Des Ansiedlers Hochzeit), K. A. Wetterbergh (1819—84, Onkel Adam) mit seinen Bildern aus dem Mittelstande (Genrebilder, Die Gouvernante) und J. W. Snellman (1806—81).

Aber diese alle ließ an Ruf weit hinter sich Fräulein Fredrika Bremer (1802—1866), deren Teckningar ur Hvardagslifvet (Skizzen aus dem Alltagsleben) die Reise um die Welt gemacht haben. Daß diese wohlmeinenden, frömmelnden Theetischromane mit besonderer Gier in Deutschland verschlungen wurden, gereicht der deutschen Leserwelt keineswegs zur Ehre. Es ging noch an, wenn die Bremer sich begnügte, die „petites misères“ des Lebens zu schildern; denn in dieser Sphäre wußte sie sich nicht ohne Natürlichkeit und einige Liebenswürdigkeit zu bewegen; wo sie sich aber in höhere Regionen, an soziale Probleme wagte, wo sie, wie in ihrer Nina, mit der Sand wetteifern wollte, da trat die altjungferhafte Unfruchtbarkeit widerwärtig hervor. Das aber mag ich ihr nicht bestreiten, daß ihre Romane den Titel nicht Lügen strafen; es sind in des Wortes wörtlichster Bedeutung „Alltagsgeschichten“. Noch weit bändereicher als die Bremer ist Frau Emilie Flygare-Carlén (1807—92), aber sie ist in ihren Romanen zugleich auch reicher an Einbildungskraft und Erfindungsgabe und „versteht es so gut, Geschichten ineinander zu flechten“. Sie hat eine Reihe von Jahren hindurch, seit sie zuerst mit ihrem Waldemar Klein auftrat, Jahr für Jahr mindestens fünf bis sechs Romanbände geliefert, darin unter anderem

Die Rose von Tistelön, Das Fideikommiß, Ein launisches Weib, Ein Handelshaus in den Schären. Das dritte Blatt an dem schwedischen Novellistinnenkleeblatt bildet die Freiin von Knorring (1797—1848, Cusinerna, Axel, Skizzer u. a.). Auch sie wurde in Deutschland mit der größten Zuvorkommenheit aufgenommen; denn was von auswärts kommt, schmeckt den Deutschen bekanntlich immer gut, und wären es knorringsche Patschuliromane. Aber das erwähnte Kleeblatt ist ein vierblätteriges, und das vierte Blatt Frau Marie Sophie Schwartz (geb. 1819), welche mit dem Roman Die Schutzlosen (De Värnlösa) ihre Laufbahn begann, als wirklich gute Erzählerin begann (Der Mann von Geburt und das Weib aus dem Volke, Geburt und Bildung, Gold und Name u. a.) und im Verlaufe derselben ebenfalls eine ganz kaninchenhafte Fruchtbarkeit entwickelte.

Emilie Flygare-Carlén.

Nachdem hier noch anerkennend erwähnt worden sind E. W. Ruda († 1833), Assar Lindeblad (1800—1848, Blekings blomnor, Dikter), K. W. Strandberg (1818—77, Geharnischte Lieder), W. A. Detlof v. Braun (1813—60, Samlede Skrifter), K. H. Sätherberg (geb. 1812, Alprosor, Blomsterkonungen, Lustspiel Bellman), Naturmaler und anmutig in der Lyrik, E. Malmström (1816—65, Ariadne, Angelika), der Rhapsode G. Nybom (geb. 1815, Samlede Dikter), Gosselman, Unge und der geistvolle Skizzist O. P. Sturzen-Becker (1811—69, Grupper och Personagen från Igår, La Veranda), führt uns wieder in höhere Gebiete der Poesie eine Anzahl von Dichtern, die mit männlich kräftigem Ernste den Rätseln des Lebens und den großen Fragen der Menschheit und der Zeit ins Auge blickten. Vor allen ist zu nennen der unerschütterliche Vorkämpfer für die Freiheit auf allen Gebieten, besonders auch auf dem religiösen, Viktor Rydberg (geb. 1829). Seine Gedichte (Dikter) bergen in edler künstlerischer Form eine Fülle edelsten Gehaltes, tiefer Gedanken über Leben und Weben, über des Daseins Zweck und Bedeutung. Auch als Erzähler ist er bedeutend (Frybytaren, Singvalla); im Roman Den siste Athenaren entrollt er ein großes Gemälde des Kampfes zwischen Hellenismus und Christentum. Um die Erforschung der germanischen Philologie erwarb er sich hohe Verdienste, und

als Faustübersetzer verdienten Ruhm. Gleich ihm freigesinnt und ein ausgezeichneter Lyriker, doch mehr vom neuesten Realismus berührt, gebietet über eine glanzvolle Sprache und Farbengebung Karl Joh. Gust. Graf Snoilsky (geb. 1841, Dikter, Nya Dikter, Sonnetter, Ausgew. Gedichte deutsch v. Ad. Stern). Seine von Lebensmut und Lebensfreude getragenen Dichtungen offenbaren eine edel aristokratische, ideale und doch durchaus moderne Natur. Vortrefflicher Balladendichter, war er auch zum Übersetzer der Balladen Goethes besonders berufen. An den slavischen Ursprung seiner Vorfahren erinnert er in dem schönen Gedichte Laibach:

„Ein eigenstes Erinnern
Erwacht mir hier mit Recht:
Von Laibach sind ausgegangen
Mein Name und mein Geschlecht.

Aus Knechtschaft der Papisten,
Aus hartem Druck entrann,
Im Sold der blaugelben Fahne,
Glücklich ein flüchtiger Mann.

Er nahm des Südens Sonne
Als Wegkost in den Sinn,
Der Terglon wies den Pfad ihm
Zum Schnee des Nordens hin.

Nun lächelnd, schönes Laibach,
Liegst du bereit zum Sang,
Als fordertest du mich wieder
Bei meines Namens Klang.

Vielleicht spür' ich dein Erbe
In meines Blutes Brand.
Doch glaub' mir: Nichts entreißt mich
Je meinem schwedischen Land.“ [263]

A. T. Gellerstadt erwarb sich Anerkennung durch die ungesuchte Art und die natürliche Empfindung in seinen Dikter. Nach welcher Seite hin sich König Oskar II. poetisch bethätigte, verrät schon der Buchtitel Gedichte und Gedanken (deutsch von Jonas).

Auch in Schweden eroberte sich der Realismus-Naturalismus schnell den Boden, mochte der Gelegenheitsdichter C. D. af Wirsén noch so sehr dagegen kämpfen. Das junge Schweden trat für die Emanzipation der Gesellschaft von veraltet erscheinenden konventionellen Formen ein und behandelte mit Vorliebe die Frauenfrage, wobei auch Federn in weiblicher Hand viel Tinte verspritzten, was ihren Führerinnen bei der vielfach oberflächlichen Behandlung der Sache den Vorwurf einbrachte, sie pflegten den „kleinen Naturalismus“. Wie anderwärts ließ sich auch hier bald die Teilung der Bewegung in zwei Strömungen beobachten, in den sogenannten objektiven Naturalismus und in die Problemdichtung mit Individualismus. Je nach der Anschauung der Anhänger der neuen Richtung gaben Pessimismus, Sozialismus, Demokratismus oder auch der Aristokratismus à la Nietzsche mit dessen Lehre vom Übermenschen jenseits von Gut und Böse, und was für modernste Ismen noch zu nennen wären, mehr oder weniger die treibenden Fermente ab. Viel Talent, viel Kühnes, viel Gewagtes, viel Bewegendes und Erregendes, viel Unerquickliches, aber wenig wahrhaft Hohes und Schönes — das ist die Signatur. Die Kampflust wehrt der Entfaltung des künstlerisch Schönen, das der ruhigen Sammlung bedarf.

Als Haupt der neuen Schule gilt mit allem Rechte August Strindberg, geb. 1849 zu Stockholm. Mit hoher Begabung ausgerüstet, unternahm er den Kampf gegen die Überlieferung auf allen Lebensgebieten — in Lied, Erzählung und Schauspiel. Mit scharfer Beobachtung des Lebens geht er an die kraftvolle Zeichnung der

Charaktere und liebt bewegten Fluß der Handlung. Besonders gut schildert er in naturalistischer Weise bäuerisches Leben (Die Leute auf Hemsö u. a.).

Seine rücksichtslose Offenheit machte ihn in Schweden eine Zeit lang unmöglich und die Verbitterung darüber legte in manches seiner Werke einen Stachel der Schärfe, die einen unbehaglichen Eindruck macht wegen ihrer Sättigung mit galligem Pessimismus (Dikter, Röda Rummet, Det Nya Riket). In Giftas (Die Verehelichten) behandelt er die Ehefrage durchaus individualistisch; für eine darin vorkommende Verspottung des Abendmahles wurde er angeklagt, aber nach glänzender Selbstverteidigung in Stockholm freigesprochen.

August Strindberg. Nach einer Selbstphotographie.

Seine Utopier i Verkligheten sind von dem Glauben beseelt, die Arbeiterfrage sei im Sinne des Sozialismus durchführbar und zu lösen. Strindberg kam übrigens von seinen früheren günstigen Ansichten von der Frau ab. Der Überschätzung der Frau in Ibsens Nora trat er in Faderen entgegen. In der Beichte eines Thoren stellte er die diabolische Launenhaftigkeit, Verstellungskunst und Heuchelei einer Hysterischen dar, die ein wahres Schaf von geduldigem Manne eine unerhörte Geduldsprobe bestehen läßt. Das Werk, gewürzt mit Bohèmepfeffer, erscheint als eine blutige Satire auf so manche Ehe. Den Lebenskampf faßte er zuletzt auf als einen Kampf der Gehirne, in welchem eben das stärkere siegt. Von seinen zahlreichen, bald unbefriedigenden, bald meisterhaften Dramen seien genannt Mäster Olof, Gillets Hemlighet, Svenska Öden och Äfventyr, Kamraterna, Skärkars Lif. Der Dichter, der überhaupt den Anforderungen überlieferter ästhetischer Gesetze wenig Gehör schenkte, verwarf auch die Exposition im Drama, damit die spannende Wirklichkeit unmittelbarer vorgeführt werde.

Alb. Ulrik Bååth verwendete sein Talent auf Naturmalerei und Wiedergabe des Alltäglichen (Dikter, Nya Dikter, Vidallfarväg). Er bediente sich neuer, der Wirklichkeit entnommener Bilder und neuer Versformen, in denen dem Rhythmus eine Hauptbedeutung zufiel. Seine Bilder und Stimmungen aus Natur und Leben sind ihm Selbstzweck, seine Sprache schreckt auch vor Derbheiten nicht zurück, die nicht als poetisch gelten; aber sein Schaffen ist von sittlichem Ernste, von starker Liebe zur Heimat und zu den Unterdrückten im Volke getragen, zumal in seinen Liedern. Auch

in seinen erzählenden Dichtungen (Marit Valkulla u. a.) erwies er sich bei scharfer Zeichnung der Personen als Dichter-Maler. Eduard Fredin († 1889) riß der Tod hin, ehe er die Hoffnungen erfüllen konnte, die sein Talent erweckt hatte (Vår Daniel). H. Molander (geb. 1858, Rococo, Furstinnan Gogol) bewies bei aller poetischen Anschauung sich als Dramatiker weniger von tiefer psychologischer, als von technischer Kunst und von Begabung für die Intrigue. In der Reihe der vielen, die als schildernde Erzähler oder als Problemdichter, als Individualisten und wie man alle die Abarten des modernen Realismus nennen mag, standen durch Begabung voran G. af Geijerstam (geb. 1858), G. Nordensvan (geb. 1855, Roman Figge, Novellen Lek), O. Levertin, H. Wernér, J. Sundblad, A. Bondeson, der maßvolle originelle W. v. Heidenstam (Wallfahrts- und Wanderjahre, Endymion), der als Stilist ausgezeichnete und vielversprechende Tor Hedberg (geb. 1861, Judas, Skizzer och Berättelser), Daniel Sten (Ina Lange), A. von Hedenstjerna, die sehr freie M. Kruse (Stella Kleve), mit Auszeichnung aber zwei Frauen, A. Charl. Leffler-Edgreen (Gräfin Cajanello, geb. 1849, Wahre Frauen, Die Wege der Wahrheit u. a.), weil sie in trefflichem Stile die ernsten Fragen der Gegenwart unbefangen zu beurteilen strebte, und Viktoria Benedictsson (ps. Ernst Ahlgren, Fru Marianne, Folklif och små Berättelser, Berättelser och Utkast, Modern), weil sie frische Lebensbilder, gesund geschaut, anziehend und ohne die Schwermut vorführte, in der sie 1888 sich selbst den Tod gab.

A. Charlotte Leffler.

Auch Finnland nahm an der litterarischen Arbeit Schwedens in neuerer und neuester Zeit lebhaften Anteil, und einige finnische Dichter wirkten mit ihrem gesunden, von idealer Stimmung getragenen Realismus auf die Dichtung in Schweden ein. Franzén, Snellmann, Choräus, Creutz, die schon früher genannt wurden, gehörten Finnland an. Unter und nach ihnen regte sich bald frisches, geistiges und poetisches Leben. Die litterarische Sprache blieb zwar trotz des patriotischen und nationalen Zuges zur geistigen Selbständigkeit zunächst noch die schwedische.

Joh. Ludw. Runeberg (1804—77, Gatte der tüchtigen Schriftstellerin Fr. Charl. Tengström) wurde der Dichterfürst des Landes. In seinen Elgskyttarne (Elchjägern) stimmte er so recht den nationalen Ton an, den der Liebe zum eigenen Stamme in der waldreichen Heimat. Diese Dichtung war nicht nur gedacht, sondern gefühlt, aus finnischer Eigenart herausgewachsen. Runebergs Idyllen, wie Hanna und der Weihnachtsabend erinnern in Manier und Form an hohe und höchste Gaben dieser Art in altgriechischer und deutscher Dichtung. Durch sein in 5 Gesängen gedichtetes Epos Kung Fjalar (deutsch von Ida Mewes) und mehr noch durch seinen Romanzencyklus Fänrik Ståls Sägner (deutsch von A. T. und von Liebeherr) ist er zum finnisch-schwedischen Nationaldichter geworden. Ernst in der Liederdichtung, sowie auch im Drama (Kan ej, Kungarne på Salamis), von meisterlicher Anschaulichkeit, voll Vaterlandsliebe, wußte er neben der ergreifendsten Tragik auch wieder gesunden Humor zu entfalten.[264])

J. L. Runeberg.
Denkmal in Helsingfors.

Neben diesem Großen, zum Teil von ihm beeinflußt, gewannen verdiente Geltung der anmutige J. J. Nervander (1805—1848, Jephtas Bok) und der pessimistisch ernste, aber begeistert zu patriotischer und religiöser Begeisterung hinreißende Liedersänger Lars Jak. Stenbäck (1811—70). Unter den Dichtungen (Skaldestycker) des Historikers Fred. Cygnäus (1807—81) ragt besonders das Drama Hertig Johans Ungdoms Drömmar hervor. Während dem künstlerischen Wert der Liederdichtung von Cygnäus die ungelenke Art der Verse Abbruch thut, gewinnt im Gegenteil besonders durch die schöne Form seiner Heideblüten und Neuen Blätter Z. Topelius (geb. 1818), dessen Novellen Erzählungen des Feldschers „zu dem Besten gehören, was die Litteratur in diesem Genre besitzt“. Hervorzuheben sind hier ferner der Lyriker und Dramatiker Fr. Berndtson (1820—81, Trauerspiel Ut Lifvets Strid, Lustspiele), J. J. Wecksell (geb. 1838), von bedeutender Begabung für das lyrische Schauspiel (Daniel Hjort), K. R. Malmström, Emil von Quanten (Dikter) und Rafael Hertzberg (geb. 1845), in seinen Dikter, Nya Dikter und Barndomshemmet durch den Ausdruck schöner Empfindung in tadelloser Sprache ausgezeichnet. In den Bahnen Ibsens und des modernen Realismus bewegte sich C. F. Wahlberg in Dramen und Romanen (Ecksteine, Die Liebreichen u. a.). K. A. Tavastjerna, gleich Jak. Ahrenberg (Hikuliter, Stockjunkare) ein guter Schilderer des eigentümlichen Zaubers

finnischer Natur, wandte sich dem sogenannten objektiven Naturalismus zu. Ebenfalls die moderne Richtung vertreten Mikael Lybeck (geb. 1864, Gedichte, Skizzen) und K. V. Zilliakus (geb. 1855), der seine Landsleute in der Beleuchtungsart amerikanischen Humores schildert (Auswanderergeschichten).

Hatten die nationalen Strebungen zu der Sammlung der finnischen Volksdichtungen früherer Zeiten angeregt, so war es nur eine natürliche weitere Folge, daß sich auch eine moderne Litteratur und Dichtung in finnischer Sprache entwickelte. In dieser schrieben und dichteten: der ausgezeichnete finnische Sprachforscher August Engelbert Ahlquist (1826—89), volkstümlich in seinen Gedichten (Funken) und verdient als Schillerübersetzer; Julius Krohn, eigenartig und liebenswürdig in Gedichten und den Erzählungen des Mondes; Frau Minna Canth (geb. 1844), die in Erzählungen und volkstümlichen Stücken große Menschenkenntnis und dichterische Begabung bewährte; der Pfarrer J. Reijonen und der Bauer Peter Päivärinta, welche beide in ihren Bauernschilderungen düstern Ernst und heitern Humor wechseln lassen, aber noch übertroffen wurden durch Aleksis Kivi, den Romandichter und Dramatiker (Kullervo), und durch Joh. Brofeldt, dessen Roman Einsam als der finnische Werther bezeichnet wird.[***]

Z. Topelius. Nach Photographie.

Die schwedische Geschichtschreibung, welche mit den nach Saxos Vorbild lateinisch verfaßten Chroniken des E. Olofson (1480) und des J. Magnus (1540) begann, erhob sich der dänischen gleich, nachdem der Dichter Dalin (S. 351) die historische Prosa gebildet und A. von Botin (1724—90), S. Lagerbring (1707—87) und O. Celsius mit geringem Erfolge sich als vaterländische Historiker versucht hatten, auf dem Unterbau der Sprach- und Sagenforschung. Die Veröffentlichung von Quellenschriften (Scriptores rerum suecicarum, Diplomatarium suecicum) förderte die Ge-

schichtewissenschaft. Ihres berühmtesten Repräsentanten, Geijers, sowie Fryxells, ist schon im Vorstehenden gedacht worden. Dem ersteren eiferte A. Magnus Strinnholm (1786—1862) mit seiner Schwedischen Reichsgeschichte nach. Einen schwedischen Plutarch veröffentlichte Lundblad, dem auch die Geschichte Karls XII., welche unter dem Namen seines Bruders erschienen ist, zugeschrieben wird. Cronholm (1809—79) lieferte eine Geschichte der Wäringer, und eine Schwedische Geschichte unter Gustav Adolf, und nach Volkstraditionen und Volksliedern schrieb Afzelius, das früher genannte Mitglied der gotischen Dichterschule, seine Vaterlandsgeschichte. Von späteren historischen Arbeiten ist insbesondere namhaft zu machen eine von G. Swederus, betitelt Schwedens Politik und Kriege in den Jahren 1808—14 (dtsch. v. Frisch 1866), weil darin der Versuch gemacht ist, das bekanntlich höchst zweideutige Benehmen Bernadottes, namentlich im Jahre 1813, zu rechtfertigen. Diese Rechtfertigung ist nicht gelungen; allein das Buch enthält doch manchen schätzenswerten neuen Beitrag zur Geschichte jener Zeit. Ein treffliches biographisches Werk ist das Biographiskt Lexicon öfver namnkunnige svenska mån (1835 ff.). Von der richtigen Wertung historischer Studien und historischer Kunst zeugten ferner in neuester Zeit F. F. Carlsons (1811—87) Schwedische Geschichte unter den Königen aus pfälzischem Hause, Anton Nyströms Allgemeine Kulturgeschichte, Hans Hildebrands Schwedens Mittelalter, ferner Sveriges historia från älsta tid till våra dagar von verschiedenen Historikern. Henrik Schück unternahm eine Svensk literatur-historia, deren bis anhin erschienener Teil ein treffliches Werk verspricht. Die politische Journalistik blühte in Schweden zugleich mit der neuen romantischen und nationalen Poesie empor. Als ihr tüchtigster Vertreter wird der freisinnige L. J. Hjerta, Begründer des Aftonbladet, bei seinen Landsleuten in gutem Andenken bleiben.

Viertes Buch.

I. Die slavischen Länder.

Die slavische Volksdichtung; Czechien (Böhmen); Serbien und Kroatien; Polen; Rußland.

II. Magyarenland: Ungarn.

III. Neugriechenland.

Erster Abschnitt.

Die slavischen Länder.

Die slavische Volksdichtung; Czechien (Böhmen); Serbien und Kroatien; Polen; Rußland.[266])

Die slavische Volksdichtung.

Auf einer Länderstrecke von gewaltiger Ausdehnung sind im Osten und Südosten von Europa die Völkerschaften der Slaven gelagert. Vom nördlichen Eismeer bis zum kaspischen und schwarzen Meere, bis zum Kaukasus und Balkan, aus den Steppen Sibiriens hervor bis zur Oder, einen freilich zu zwei Fünfteln von Deutschen besiedelten Vorposten, Czechien oder Böhmen, bis ins Herz Deutschlands vorschiebend, von der Ostsee bis zum adriatischen Meere breiten sich, bald in geschlossenen Massen, bald zwischen Völkern anderer Rasse zerstreut, die slavischen Stämme aus, siebzig oder mehr Millionen an der Zahl.

Faßt man diese Zahl ins Auge und bedenkt man, daß Rußland, welches von seinen früheren Unterdrückern, den Mongolen, einen unbändigen Eroberungsgeist geerbt hat, von allen Slaven, mit Ausnahme der Polen, sei es freiwillig, sei es zwangsweise, als Stammeshaupt betrachtet wird, so läßt es sich begreifen, daß bei dem Worte Panslavismus, welches die stolzen Hoffnungen der Slaven offenbart, den Freund der Freiheit und der Kultur ein Schauder anwandelt. Wäre die Idee der Einheit der slavischen Völker in ihrer Verwirklichung bereits so weit vorgerückt, wie fanatische Panslavisten glauben machen wollen, so müßte der Westen Europas zittern vor der rohen slavischen Naturkraft, und der emphatische Ausruf des Czechen Kollar: „Alle Nationen Europas haben schon ihr Wort gesprochen; jetzt ist es an uns Slaven, zu reden!“ könnte leicht mehr werden als eine poetische Tirade, könnte bald statt einer russisch-diplomatischen Geltung, die wir ihm nicht absprechen wollen, eine russisch autokratische erhalten. Allein der Panslavismus ist bis jetzt unendlich weit mehr nur eine fixe Idee slavischer Poeten und Gelehrten als eine Thatsache. Er erhält sogar in den Augen des kaltblütigen Urteilers etwas Chimärisches, wenn man erstlich die religiöse Zerspaltenheit der Slaven und zweitens die Todfeindschaft berücksichtigt, welche seit dem Beginn der slavischen Geschichte zwischen den zwei bedeutendsten slavischen Stämmen, zwischen Polen und Russen, geherrscht hat und noch immer herrscht.

Auch das Band der Sprache ist unter den Slaven keineswegs ein so gemeinsames, wie panslavistische Schwärmer uns zu versichern belieben. Die slavischen Idiome sind unter sich so verschieden wie die romanischen und germanischen, und die Ange-

hörigen der einzelnen Stämme verstehen sich, falls sie keine Sprachgelehrten sind, untereinander ebensowenig, als der Italiener den Portugiesen oder der Deutsche den Schweden versteht. Die slavische Sprache gehört bekanntlich zu der großen indo-germanischen Sprachenfamilie und ist eine reichausgestattete. Sie ist sehr biegsam und wohllautend, obgleich diese letztere Eigenschaft dem Westeuropäer beim Anblick der scheinbar unaussprechlichen slavischen Konsonantenhäufung unglaublich vorkommen mag. Die urspüngliche indisch-slavische Buchstabenschrift, wenn je eine solche existierte, ist verloren gegangen. Der am frühesten entwickelte slavische Dialekt, die altslavische Kirchensprache, in welcher die ältesten slavischen Bibelübersetzungen und Liturgien verfaßt sind, bediente sich des von dem slavischen Apostel Kyrillos eingeführten sogenannten kyrillischen Alphabets, das nach der Meinung einiger nur eine Modifikation der von Hieronymus für die Slaven erfundenen Buchstabenschrift ist. Die westlichen und südwestlichen Slaven gebrauchen indessen jetzt die lateinischen Lettern, während die Russen das ihnen von Byzanz zugekommene griechische Alphabet beibehalten, jedoch eigentümlich gemodelt und gerundet haben. Der Sprachforscher Dobrovski, dem die meisten neueren folgten, teilt die slavische Sprache in zwei große Stämme: in den südöstlichen, von welchem die Mundarten der Russen, Bulgaren, Serben, Dalmaten, Kroaten und der Slovenen in Steiermark, Kärnthen und Krain, und in den nordwestlichen, von welchem die Mundarten der Polen, Böhmen, Slovaken und Sorben-Wenden als Äste ausgingen.

Es giebt bekanntlich außer den Russen, Polen, Czechen, Serben noch folgende größere oder kleinere slavische Stämme: die Mähren, Kassuben, donischen und sibirischen Kosaken, Russinen oder Ruthenen, Sorben, Wenden, Slavonen, Slovenen, Slovaken, Dalmaten, Bosniaken, Montenegriner, Bulgaren. Bei allen findet man mehr oder weniger entwickelte Keime der Volkspoesie; eine entwickeltere Litteratur aber haben nur die in der Überschrift genannten Stämme.

Die Gabe und Liebe des Gesanges ist den Slaven angeboren, und alle slavischen Völkerschaften besitzen eine Volkspoesie, nur daß die Gunst oder Ungunst der Verhältnisse die Entwickelung der Volksdichtung bei den einzelnen Stämmen mehr gefördert oder gehindert hat. Selbständig und eigentümlich, wie sie ist, stellt sich uns die slavische Volksdichtung durchgehends als ein Ausfluß des Grundzugs slavischen Nationalcharakters dar, und ich glaube das Rechte zu treffen, wenn ich diesen Grundzug mit dem Worte Duldmut bezeichne. Es klingt ein ergreifend melancholischer Grundton durch die slavische Volkspoesie, und sie verhält sich daher zur skandinavischen, wie sich in der Musik die Molltonarten zu den Durtonarten verhalten. Mit Vorliebe äußert sie sich episch schildernd und ist da wahrhaft homerisch einfach, anschaulich und plastisch; tritt sie lyrisch auf, so geschieht es nicht selten mit herzgewinnender Innigkeit. Man hat mit Bewunderung das spärliche Vorkommen zotiger Gemeinheit in dieser volksmäßigen Dichtung wahrgenommen, und ihre primitive Naivität verbürgt der fast durchgängige Mangel an Witz und Satire.

Für das älteste Denkmal slavischer Volkspoesie und, mit Ausnahme der liturgischen Bücher, auch für das älteste Schriftdenkmal der Slaven galt und gilt vielen immer noch die im Schlosse Grünberg aufgefundene Handschrift mit den zwei erzählenden Bruchstücken: Der Landtag, und Libussas Gericht (deutsch von Lützow). Letztgenanntes stammt — seine Echtheit vorausgesetzt — nach einigen aus dem 9., wahrscheinlicher jedoch aus dem 11. Jahrhundert und schildert eine mythische Begebenheit aus der Zeit, wo die Czechen sich in Böhmen niederließen, in einer Form, die schon auf frühere Pflege der Dichtung bei dem czechischen Stamme schließen ließe. Eine

weit größere Bedeutung käme, ihre Echtheit vorausgesetzt, den angeblich altczechischen Gedichten der sogenannten Königinhofer Handschrift zu, welche 1815 von Hanka in der Stadt Königinhof entdeckt worden sei und deren Inhalt durch Swoboda auch den Deutschen zugänglich gemacht wurde. Wenzel Hanka (1791—1861) wird von den Czechen hochverehrt als einer der vorragendsten Wiedererwecker ihrer Sprache und Litteratur. Seine Lieder (d. v. Waldau) beweisen, daß er ein nicht gemeines lyrisches Talent besaß.

In seinem Verhältnisse zur königinhofer Handschrift wird er von den Gläubigen als Auffinder derselben gepriesen und von den Zweiflern als Erfinder gescholten. Die Handschrift als solche deutet als auf die Zeit ihrer Entstehung auf das 13. Jahrhundert, ihr Inhalt aber teilweise auf ein höheres Alter hin. Die gewichtigste Gabe, welche sie mitteilt, ist die epische Rhapsodie Sapoj-Slavoj-Ludiek, die mit kraftvollem Ausdruck einen der alten Kämpfe des Slaventums mit dem Germanentum schildert (den Kampf der Czechen gegen Ludwig den Deutschen?). Eine zweite höchst merkwürdige, wiewohl jüngere (13. Jahrhundert) epische Dichtung der königinhofer Handschrift ist die Erzählung vom Einfall der Tartaren unter Kublai-Chan und ihrem Siege über die christlichen Heere in einer großen Schlacht (bei Liegnitz?). Das angebliche Alter und die Echtheit dieser czechischen Dichtungen haben neuerlich immer gewichtigere Bedenken erregt. Büdinger und Feifalik gewannen als Resultat ihrer Untersuchungen, daß die Handschrift unecht sei, untergeschoben, ein Fabrikat des 19. Jahrhunderts. Dagegen sind aufgetreten Joseph und Hermenegild Jireček: Die Echtheit der königinhofer Handschrift, 1862. Hanusch wiederum (Die gefälschten böhmischen Gedichte aus den Jahren 1816—49, 1868) behauptet entschieden die Fälschung; nur sei diese nicht von Hanka, sondern von J. Zimmermann, Mitglied und Bibliothekar des Kreuzherrenordens in Prag, verübt. Schembera ist (in der 3. Aufl. f. Gesch. d. böhm. Litt.) geneigt, in manchen der angeblich alten Gedichte nur Machwerke eines neueren

Eine Seite aus der königinhofer Handschrift.

Fälschers zu sehen. Die Anrufung der Chemie als Zeugin für die Echtheit war unnütz; denn auch noch junge Schriften sehen „rostig" aus.[267]) J. Jireček, der Schwärmer für die Echtheit, lieferte eine vollständige Ausgabe des angeblichen Urtextes: Die altböhmischen Gedichte der grünberger und der königinhofer Handschrift, mit deutscher Übersetzung, 1879. Für die Echtheit ist auch Jos. Al. von Helfert in Die Czechoslaven, Bd. VIII. von Die Völker Österreich-Ungarns, 1882. Dagegen bekämpfen sie die böhmischen Professoren Gebauer und Massaryk (im tschech. Athenäum, Febr. und März 1886). Jireček ist jedoch entschieden gegen die Echtheit des sogenannten Slavischen Veda (Veda Slovena) aufgetreten, welchen St. Verkovicz 1874 in Belgrad veröffentlichte. Es ist das eine Sammlung bulgarischer Lieder mythischen Inhalts, angeblich aus vorchristlicher, ja aus vorgeschichtlicher Zeit. Der Herausgeber behauptete, diese Lieder, welche aber nur ein Bruchstück eines riesigen Cyklus von 250000 Versen wären, aus dem Munde eines 105jährigen Greises aufgezeichnet zu haben. Der Größenwahn nimmt eben auch bei den Slaven absonderliche Gestalten an. Die echte Volkspoesie der Bulgaren (vgl. darüber Pypin und Spasowitsch, I, 169 fg.) ist übrigens reich an epischen und lyrischen Hervorbringungen und in Geist und Form vielfach mit der serbischen verwandt.

Am reichsten und schönsten entfaltete sich die slavische Volkspoesie bei den Südwestslaven, namentlich in Serbien. Der Serbe Vuk St. Karadžić (Karadschitsch, 1787—1864) hat ihre Schätze gesammelt. Der Kreis der serbischen Dichtung schließt in sich epische Rhapsodien von größerem Umfange, kleinere romanzenhafte erzählende Gedichte und endlich eine reiche Liederpoesie. Die epischen Stücke werden vornehmlich durch das Gedächtnis wandernder Rhapsoden, welche wie Mickiewicz sagt, „zur Vollendung der Ähnlichkeit mit Homer arm und blind sind," von Generation zu Generation überliefert, während die höchst anmutigen Lieder und Liedchen, welche den Vorkommnissen und Geschäften des häuslichen und dörflichen Lebens, den Spielen der Jugend und, wie natürlich, der Liebe ihre Entstehung verdanken, von alten blinden Frauen in Umlauf gesetzt und im Andenken erhalten werden, weswegen, wie wohl auch um ihres Inhalts willen, diese Liederdichtung die „weibliche" genannt wird. Gewöhnlich begleitet man den Vortrag der Lieder dieser und jener Gattung mit einem einfachen Saiteninstrument, der „Gusle". Die Form ist ein Muster von Simplicität (trochäischer Rhythmus ohne Reim), ermüdet aber bei aller Einförmigkeit nie, so frisch und klar rollt sie dahin. Was ich über den Charakter der slavischen Volkspoesie im allgemeinen gesagt, gilt auch von der serbischen im besonderen. Aber sie hat etwas voraus, ihre umfassende nationale Epik. Während nämlich die serbischen Romanzen hauptsächlich die Schilderung von Räuberthaten und von dem Treiben gespenstiger Wesen lieben, der Upioren (Vampyre) und der Wila (eine Art Sylphide oder Nymphe), und vermöge letzteren Umstands altslavisch-heidnische Vorstellungen fortpflanzen, entrollen die größeren heroischen Gedichte eine Gemäldereihe, welche die ganze Vergangenheit des serbischen Volkes bis zur Gegenwart herab in echt epischen Zügen darstellt.

Lieblingsgegenstand dieser Epik ist der Czar Lasar, der durch die gräßliche Schlacht auf dem Amselfelde (Kosowo, 1389) gegen die Türken unter Murad I. Krone und Leben verlor. An diesem Tage ging die Selbständigkeit des Serbenreiches unter. Die Schilderung der Kosowoer Schlacht, welche das serbische Heldenlied giebt, darf sich kühn neben die Epik aller Nationen stellen, und ich wüßte selbst im Homer und im Nibelungenlied keine schönere Scene als die ist, wo das junge amselfelder Mädchen mit Brot, Wein und Wasser auf das Schlachtfeld kommt, um drei ihr befreundete Helden in der Hitze des Kampfes zu erquicken und alle drei tot in ihrem Blute schwimmend findet.

„In der Früh' das amselfelder Mädchen,
In der Frühe geht hinaus sie, Sonntags,
Sonntags morgens vor der lichten Sonne.
Aufgestreift sind ihre weißen Ärmel,
Aufgestreift bis zu den Ellenbogen;
Auf den Schultern trägt sie weiße Brote
Und zwei goldne Becher in den Händen.
Einen Becher füllet frisches Wasser,
Aber roten Wein enthält der andre:
Also geht sie nach dem Amselfelde.
Auf der Walstatt wandelt jetzt die Jungfrau,
Auf der Walstatt des erlauchten Fürsten,
Kehrt die Helden um, im Blute schwimmend:
Aber wo sie einen lebend findet,
Wäscht sie ihn mit ihrem frischen Wasser,
Träufelt in den Mund den roten Wein ihm,
Speiset ihn mit ihrem weißen Brote.
Also wandelnd, führte sie der Zufall
Zu Paul Orlowicz, dem Heldenjüngling,
Zu des Fürsten jungem Fahnenträger,
Und sie fand den Armen noch am Leben:
Abgehauen war die rechte Hand ihm
Und der linke Fuß bis an die Kniee,
Ganz zerbrochen hing die eine Rippe,
Und man sah die weiße Lunge liegen.
Und sie zog ihn aus den Strömen Blutes,
Wusch ihn ab mit ihrem frischen Wasser,
Träufelt in den Mund den roten Wein ihm,
Speiset ihn mit ihrem weißen Brote.
Als von neuem sich sein Herz nun regte,
Also sprach Paul Orlowicz, der Jüngling:
„Liebe Schwester, amselfelder Mädchen!
Welches große Leid hat dich befallen,
Daß du hier im Heldenblute wühlest?
Wen doch sucht die Jungfrau auf der Walstatt?
Einen Bruder, einen Sohn des Bruders?
Oder suchst den Greis du, den Erzeuger?"
Sprach das Mädchen drauf vom Amselfelde:
„Lieber Bruder, unbekannter Krieger!
Keinen such' ich von den Anverwandten,
Nicht den Bruder, noch den Sohn des Bruders,
Noch such' ich den Greis hier, den Erzeuger.
Weißt du wohl, du unbekannter Krieger,
Wie der Fürst Lasar dem Kriegerheere
Jüngst drei Wochen durch von dreißig Mönchen
In der prächtigen Kirche Samodreicha
Noch die Sakramente reichen lassen?
All' das Heer der Serben ging zum Nachtmahl,
Ganz zuletzt drei krieg'rische Wojwoden,
Milosch, der Wojwode, war der eine,
Und der zweite war Kossanczicz Iwan,
Doch der dritte hieß Milan Topliza.
„Aber ich stand dorten an der Thüre,
Als vorbeiging Milosch, der Wojwode.
Herrlich war der Held in diesem Leben!
Auf dem Pflaster schleppte nach sein Sabel,
Federn schmückten seine seidne Mütze!
Einen buntgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein seiden Tüchlein.
Sich umschauend, fiel auf mich sein Auge:
Da den buntgefleckten Mantel löst er,
Nahm ihn ab und, mir ihn reichend, sprach er:
„„Mädchen, nimm den buntgefleckten Mantel,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei dem Mantel meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürsten:
Bete du zu Gott, du liebe Seele!
Daß ich unverletzt zurück dir kehre
Und auch dir die Gunst des Glückes werde:
Dann will ich dich meinem Milan geben,
Meinem Milan, meinem lieben Freunde,
Dem ich Brüderschaft einst zugeschworen
Bei dem höchsten Gott und Sankt Johannes:
Pate bin ich dann dir bei der Trauung.""
„Und es folgte ihm Kossanczicz Iwan,
Herrlich war der Held in diesem Leben!
Auf dem Pflaster schleppte nach der Sabel,
Federn schmückten seine seidne Mütze:
Einen buntgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein seiden Tüchlein
Und am Finger ein vergoldet Ringlein.
Sich umschauend, fiel auf mich sein Auge,
Von dem Finger zog er ab das Reiflein,
Zog es ab und, mir es reichend, sprach er:
„„Mädchen, nimm den Fingerreif vergoldet,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei dem Ringe meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürsten.
Bete du zu Gott, du liebe Seele!
Daß ich unverletzt zurück dir kehre

Und auch dir die Gunst des Glückes werde:
Dann will ich dich meinem Milan geben,
Meinem Milan, meinem lieben Freunde,
Dem ich Brüderschaft einst zugeschworen
Bei dem höchsten Gott und Sankt Johannes;
Aber ich will dir Brautführer werden.""
„Und es folgte ihm Milan Topliza.
Herrlich war der Held in diesem Leben!
Auf dem Pflaster schleppte nach der Säbel,
Federn schmückten seine seidne Mütze,
Einen buntgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein seiden Tüchlein
Und am Arme eine goldne Spange.
Sich umschauend, fiel auf mich sein Auge.
Von dem Arm nahm er die goldne Spange,
Nahm sie ab und, mir sie reichend, sprach er:
„„Mädchen, nimm du hin die goldne Spange,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei der Spange meines Namens denken,
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürsten;
Bete du zu Gott, du liebe Seele,
Daß ich unverletzt zurück dir kehre,

Liebchen! dir des Glückes
Dann erwähl' ich dich zur
„Und so gingen hin sie,
Siehe, diese such' ich auf
Und der Heldenjüngling
„Liebe Schwester! Amselfe
Siehst du, Liebe, jene Kä
Wo am allerhöchsten sie
Dorten strömte aus das
Stieg dem guten Roß bis
Bis an Bügel und an St
Und den Helden bis zum
Dorten sind sie alle drei
Aber du geh' nach dem
Nicht mit Blut beflecke S
Als das Mädchen diese
Flossen Thränen über ihr
Und sie ging nach ihrem
Jammerte aus ihrem wei
„Weh, Unselige! welch
Griffst du, Arme, nach de
Schnell vertrocknen würde

Der epische Gesang schreitet in Serbien mit der Geschichte hunderte herab. Er feiert jeden Helden, jede wichtige Begebenheit: er starken Marko, von des Zernovicz Iwan Brautwerbung um die Tocht Venedig, von Skanderbeg, von der Schlacht in den Pipern, und die Th Volks und seiner Führer in dem berühmten Aufstand gegen die Türk fanden in dem blinden Filip Sliepac einen Rhapsoden, der sie ganz i stil erzählte. Als jüngerer begabter Volksdichter wird J. Obrado ein Bosniake, bezeichnet.

Die Volkspoesie der Polen ist, entsprechend dem Charakter Unterschiede von der slavischen im ganzen, wesentlich lyrisch. Ein al lied besitzt Polen nicht, wohl aber eine religiöse Kriegshymne, die Wotjiech (Adalbert) herrühren soll und welche die Polen bis ins herab anstimmten, wenn sie zur Schlacht gingen. Die polnisch

slavischen Epik, ihre historische Haltung und die Abwesenheit der Myth
es veranschaulicht außerdem noch etwas, den Ausbreitungs- und Erobe
Russen, und stempelt sich dadurch zu einem echtrussischen Nationalprodukt,
das angegebene Alter des Gedichts sehr gewichtige Zweifel sich kundgege
daß einzelne Sachverständige der Ansicht sind, das Gedicht vom Igor
wohin auch die königinhofer Handschrift zu verweisen sei, in das Bereich
Fälschungen nämlich. Die Russen können sich jedoch einer alten Helden
alten heldischen Volksliederdichtung (Bylinen) rühmen, deren Echtheit h
Anzweiflung steht. Die beiden russischen Forscher Kiréjefski und Ryb
unabhängig voneinander, diesen Schatz nationaler Volkspoesie aus dem
Volkes gehoben, in welchem er namentlich in den Gouvernements Olonetz
fortlebte. Der Held dieses Cyklus von Volksromanzen, welche für Ruß
was für Spanien die Romanzen vom Cid, ist der Bauernsohn Ilja von
es muß geradezu ausgesprochen, es muß als kulturgeschichtliche Thatsache
daß der Charakter des russischen Volkes, welches wesentlich ein Bauernvol
in der russischen Litteratur so echt, originell und ungemischt zur Auspräg
wie in diesen Liedern von Ilja Muromez.[268]) Die späteren episch
beschäftigen sich hauptsächlich mit der Zeit des Großfürsten Wladimir
Iwans des Schrecklichen. Mit der Periode Peters des Großen brich
Volksepik ab. Nicht so die Volkslyrik, welche zu großem Reichtum a
Einen namhaften Beitrag zu derselben haben die Kosaken geliefert, der
sinnig und gefühlvoll sind. Bemerkenswert ist auch die russische Volksm
in welche oft ein der volksmäßig-slavischen Poesie sonst fremder Zug,
hübsch hereinspielt.

Czechien (Böhmen).

Nach der Blüte der Volksdichtung stellten sich einer stetigen und
wickelung der Kunstpoesie in Böhmen die schwersten Hindernisse entgegen
ersten Versuche noch in mittelalterlicher Zeit meist in Nachdichtungen und
bestanden, wie z. B. Alexandreis (nach Walter von Châtillon) und T
Gottfried von Straßburg), wie ferner Reimchroniken, z. B. die des D
lich Mysterien, Legenden, Tierfabeln, so eröffnete die hussitische Bew
Aussicht auf selbständige Entwickelung der nationalen Litteratur. Alle

Wiedererweckung czechischer Litteratur bezweckte und schließlich, gefördert durch Gelasius Dobner (1719—90), durch Vereine und Zeitschriften, siegreich durchdrang.

National gesinnte Gelehrte, wie insbesondere die Sprach- und Altertumsforscher Dobrowski (1753—1829), J. Jungmann (1773—1847), W. Hanka (S. 373), P. J. Schafarik (1795—1861) und der Geschichtschreiber F. Palacky (1798—1876), der jedoch, obgleich ein heißhungeriger Deutschenfresser, seine Ge-

Johann Kollar. Nach einem Stiche.

schichte Böhmens (1835—1845) zuerst deutsch schrieb, solche Gelehrte bereiteten in Böhmen eine neue Epoche einheimischer Litteratur vor, welche besonders von der Zeit datiert, in welcher die Überreste altczechischer (?) Poesie aufgefunden und bekannt gemacht wurden. Ein Dichter von Talent, Johann Kollar (1793—1852), stellte sich an die Spitze der litterarischen Bewegung Böhmens, indem er 1824 seine Slávy Dcera, d. h. die Tochter der Slava oder die Tochter des Ruhms, erscheinen ließ, welche Dichtung in 5 Abteilungen (Sale, Elbe, Donau, Lethe, Acheron) über 600 Sonette enthält (eine Auswahl davon hat Wenzig in s. Blüten d. neuböhm. Poesie 1833 übersetzt).

Es ist ein patriotisch-allegorisch-erotisches Gedicht mit stark petrarkischer Färbung, aber voll sprachlicher Melodie. Die Wahl der Form ist jedoch ein offenbarer Mißgriff; denn

das Sonett mit seiner epigrammatischen Abgeschlossenheit eignet sich durchaus nicht zu einem so langatmigen Gedicht. Kollar ist Vertreter des Czechentums, aber mehr noch Repräsentant des Panslavismus. So lange er als solcher in gewissen Grenzen bleibt, haben wir nicht mit ihm zu rechten; er kann innerhalb dieser Grenzen sogar recht liebenswürdig sein, wie wenn er z. B. in seiner allegorisierenden Weise die Idee des Panslavismus folgendermaßen dichterisch zur Anschauung bringt:

„Die Polin flötet sprechend sanfte Klänge,
Die Serbin weiß durch Anmut anzuregen,
Die Mädchen unserer Slovaken pflegen
Der treuen Herzlichkeit und holder Sänge.
Die Russin herrschet gern im Weltgedränge,
Die Czechin tritt dem Kampfe kühn entgegen;
Doch Slava wünschte sich der Einheit wegen
Im ganzen dieser Blütengaben Menge.
Und es befahl dem Amor schnell die Hehre,
Zur Harmonie die Teile zu verweben,
Daß all der Schmuck nur eine Slavin kröne.
Drum einen hier, wie dort die Flüss' im Meere,
Sich alle slav'schen Reize, wie sie leben,
Die slav'sche Tugend, Grazie und Schöne."

Wir glauben auch dem Dichter, wenn er in einem andern Sonett ausruft, er heilige drei Trauertage im Jahre mit Beten und Fasten in der Stille, nämlich den Jahrestag der Schlacht auf dem Amselfelde, wo die Serben unterlagen, den Jahrestag der Schlacht am weißen Berge, wo Böhmen fiel, und den Jahrestag der Schlacht bei Maciejowice, wo Kosciuszko vom Pferde stürzend ausgerufen haben soll: „Finis Poloniae!" Allein wenn Kollar sich von russisch-mongolischer Eroberungswut besessen zeigt, wenn er im panslavistischen Taumel die Grenzen des Slaventums bis an die Saale, den Main und den Rhein vorgerückt wissen will, wenn er in seiner berühmten, für das Kleinod neuczechischer Dichtung angesehenen Elegie (dtsch. v. Teisler) die „neidische Teutonia" mit Vorwürfen überhäuft und die Deutschen als blutdürstige Barbaren verschreit, so müssen wir denn doch einen entschiedenen Protest einlegen und zwar nicht allein gegen diesen kollarschen Blödsinn, sondern auch gegen das Benehmen der Czechen-Narren gegen Deutschland und deutsches Wesen überhaupt, einen Protest gegen eine Halbbarbarei, welche, was menschlich und kultiviert an ihr ist, schlechterdings nur den vom deutschen Kulturtische für sie abgefallenen Brosamen verdankt.

Nächst Kollar ist F. L. Czelakowsky 1799—1852 berühmt und zwar hauptsächlich durch die lyrisch-epischen Dichtungen, welche er 1829 unter dem Titel Echo russischer Volkslieder (deutsch von Wenzig) und 1830 unter dem Titel Nachhall czechischer Lieder herausgab. Das sind wahrhaft geniale Reproduktionen der Volkspoesie.

Man betrachte zur Probe nur das folgende allerliebste, mit der ganzen Naivität und Anschaulichkeit der Volksdichtung gemalte Bildchen, welches „Geständnis" überschrieben ist:

„Sage, sage mir, o schönes Mädchen,
Du, der Ruhm der Mutter, weißes Täubchen,
Sage mir mit treuem Liebessinne,
Wie dir war dort in dem Zarengarten,
Als wir uns zum erstenmale sahen? —
„Ach, mir war, wie früher nie gewesen!
Halb das Aug' auf dir und halb im Grase,
Nicht im Grünen, denn es spielte Farben —

Ach, mir war, als ob ein heißer Funke
Durch den Busen in das Herz mir fiele.
Sage, sage mir, o edler Jüngling,
Du, der Ruhm des Vaters, heller Falke,
Sage mir mit treuem Liebessinne,
Wie dir war dort in dem Zarengarten,
Als wir uns zum erstenmale sahen?" —
„Ach, mir war, wie früher nie gewesen!
Keine Erdbeer' sank vom niedern Strauche,
Sondern Glut in meinen mut'gen Busen.
Dich allein nur küßten meine Augen,
Dich umarmte meine Jünglingsseele."

Neben Czelakowsky traten auf als Balladen- und Romanzendichter Schneider, Vinaricki und Tomicek, als Fabulist Zahradnik, als Lyriker Fr. Jarosl. Vacek († 1869), Marek (1801—53, auch Epiker), Turinski († 1852), Hanka, Kamaryt († 1833), Chmelinski, Stulc (Erinnerungsblumen auf den Wegen des Lebens, deutsch von Wenzig), als Idylliker Langer, als Lehrdichter Jablonski (Salomo), als Epiker Huiewkowski (Der Mädchenkrieg, komisches Epos), Negedly, J. G. Holly (1785—1849, Svatopluk), Jos. Kalina (1816—47), K. Hynek Macha (1810—36), der Humorist Franz Jaromir Rubes (1814—53, Der Amanuensis auf dem Lande), der Satiriker Karl Havliček (1821—56), dessen Zorn gegen Deutschland sich in Epigrammen und Spottliedern ergoß, und Erasm. Vocel (1803—71, Die Premisliden, Schwert und Kelch). Vocels lyrisch-episch-dramatische Dichtung Das Labyrinth des Ruhms ist ein Stück neuczechischer Faustdichtung, in welcher der angebliche Erfinder der Buchdruckerkunst, Jahn, die Rolle des Faust und Duchamor die Rolle des Mephisto spielt. Einzelheiten sind in dem Gedichte zu rühmen, wenn es auch als Ganzes viel zu gedehnt und ohne Tiefe ist.[269])

Die enge Einseitigkeit der „slavischen Renaissance", zum teil aus den politischen Verhältnissen erklärlich, wurde später, wenn auch nicht überwunden, so doch bedeutend gemildert durch eine neue Richtung, die in dem Almanach Maj ein Organ besaß und der Neruda, Halek, Heyduk und andere angehörten. Die Dichtung sollte nicht nur politischen Zwecken dienen, sondern Selbstzweck sein und allgemein menschliche Ideen aussprechen.

Auf dem Gebiete des Dramas entfaltete sich lebhafte Thätigkeit. Jos. Kajetan Tyl (1808—56), der sich auch als Novellist mit Glück versuchte und die Schauspiele Cestmir, Pani Marjanka, Jan Hus u. a. bot, zählt mit Nep. Stepanek (1783 bis 1844) und W. Klicpera (1792—1857) zu den Dichtern, welche die Dramatik in Böhmen fester begründeten. Ihnen folgten Machaček († 1846), der Verfasser des trefflichen Lustspiels Die Freier, Turinsky (s. o.), Ferd. Mikovec († 1862), mit Anlehnung an deutsche Muster wie Raupach u. a., der Schauspieler Jos. Georg Kolar (geb. 1812), Verfasser von Helden- und Intrigantenstücken, die klassicisierenden Vrchlicky (s. u.) und Durdik, Verfasser „erschreckend lebensarmer" Stücke, endlich Halek (s. u.), Cech (s. u.), Heyduk (s. u.), Zeyer. Für einen der genialsten unter den neuczechischen Dichtern wird Emanuel Bozdiech (1841—89) angesehen, nicht zwar um seiner schwachen Tragödie Baron Görtz, wohl aber um seiner Komödie König

Cotillon willen. Das ist ein höchst geist- und effektreiches Bühnenstück, zugleich jedoch ein nachdrucksames Zeugnis, daß die neuczechische Litteratur auch in ihren besten Trägern meist nur eine empfangende und nachahmende, keine zeugende und selbstschöpferische; denn dieses Lustspiel, wie auch Die Prüfung des Staatsmannes, ist in Anlage und Ausführung nur ein Widerschein der französischen Konversations- und Intriguenstücke, wie Scribe solche meisterlich verfaßte. Vorzuziehen sein möchte ihm vielleicht Franz Wenzel Jerzabek (geb. 1836, Des Menschen Sohn, Der Diener seines Herrn, Lustspiel Die Wege der öffentlichen Meinung) wegen der tieferen Auffassung und künstlerischen Gestaltung des Stoffes.

Jan Neruda (geb. 1834), der sich auch in Lustspiel und Tragödie versuchte (Das bin ich nicht, Der Bräutigam aus Hunger, Verkaufte Liebe, Francesca da Rimini) erwies sich als origineller Lyriker (Buch der Verse), erinnerte aber mit seinen Kosmischen Liedern (dtsch. v. Pavikovsky) doch sehr häufig und deutlich an Heine. Stark romantische Stimmung waltet in Liedern und Dramen von J. V. Fric (Brodsky, geb. 1829). Weiterhin pflegten mit Anerkennung die Liederdichtung Adolf Heyduk (geb. 1836, s. o.), auch in der poetischen Erzählung gut, Viteslav Halek (1835—74), der elegisch gestimmte Jos. Sladek (geb. 1845), die beliebte Eliza Krasnohorska (geb. 1847) und, trotz Anklängen an fremde Vorbilder, mit Auszeichnung Jaroslav Vrchlicky (Frida, geb. 1847), dessen Lyrik (Aus den Tiefen, Geist und Welt, Probleme, Prospektiven, Gedichte, dtsch. v. Edm. Grün), Epik (Vittoria Colonna, Twardowski) und Dramen (Drahomira, Julianus Apostata, Hippodamia) pessimistische Grundstimmung durchzieht.

Historische Romane schrieben Hvinzda (Marek), F. A. Subert (auch Dramatiker), J. G. Staukovsky († 1880, König und Bischof, auch Lyriker und Dramatiker), humoristische und satirische G. Kolar und Janda, soziale der Lyriker und Dramatiker Gust. Pfleger († 1875, Aus der kleinen Welt), dorfgeschichtliche Nečasek und Bozena Nemcova, letztere mit Stoffen aus dem Böhmerwald. Die begabte und bei ihren Landsleuten hochangesehene Novellistin Karoline Svietla (Johanna Mužak, geb. 1830) hat die Stoffe zu ihren Erzählungen mit Vorliebe in den unteren und mittleren Volksklassen gesucht und gefunden, wie denn der Realismus auch in der czechischen Litteratur zur Geltung kam. Hervorzuheben sind ferner noch Jan Neruda (s. o., Kleinseitner Geschichten, Unterschiedliche Leute), Jakob Arbes (geb. 1840), Al. Adalbert Smilowski († 1883), Alois Jirasek (geb. 1851, Die Felsenbewohner, Eine philosophische Geschichte), Bogumil Havlasa († 1877, Stille Wasser), Jos. Stolba (geb. 1846, Volksstück Das Testament), Karl Leger, als allen überlegen aber Svatopluk Čech (geb. 1846, Morgenlieder, Die Adamiten, Der Tscherkesse, Idyll Im Schatten der Linde), der in seinen Prosaerzählungen böhmisches Leben mit Witz und Humor realistisch treu schildert, und Vaclav Vlček (geb. 1839), auch Dramatiker (Elisa, Lipany), der sich als hochbegabter Dichter-Maler von großem Wurfe bewährte in Werken wie Das Gold im Feuer u. a.

Eine rühmliche Regsamkeit entwickelten die Czechen in Nacheiferung Schafariks und Palackys auf dem Gebiete geschichtlicher Studien, von wo als gediegenste Früchte W. W. Tomek seine Geschichte von Prag (Dejepis Prahy) und A. Gindely (geb. 1829) seine deutschgeschriebene Geschichte des dreißigjährigen Krieges eingeheimst haben.

Serbien und Kroatien.

In der frühesten Periode wurden hauptsächlich Schriften kirchlicher Natur ohne eigentlich nationalen Charakter, Lebensbeschreibungen von Heiligen, z. B. von Sava, oder Königen, z. B. von Stephan, in der slavischen Kirchensprache verfaßt. Nach dem Verluste der Selbständigkeit an die Türken lag das geistige Leben schwer darnieder. Nur am dalmatischen Küstensaume entwickelte sich dichterische Thätigkeit anfänglich in kroatischer, dann südserbischer Mundart, und Ragusa bildete den Mittelpunkt derselben. Der religiösen Dichtung von Marco Marulić (1450—1524, Die Geschichte der heiligen Judith) und Nicola Vetranić († 1576, Mysterien, Das Opfer Abrahams, Der Einsiedler) folgte mehr und mehr die italienischen Mustern nachgebildete weltliche. Als Sonettendichter, Lyriker oder Erzähler bethätigten sich S. Menčetić (1457—1501), Georg Držić († 1510), Hannibal Lucić († 1540, auch Dramatiker: Die Sklavin). In hohem Ansehen standen Andrija Cubranović († 1550), Nik. Naljesković († 1587), Marin Držić († 1580), jener um seiner Dichtung Die Zigeunerin, diese um ihrer Komödien und Schäferspiele willen. Mehr der lehrhaften Dichtung wandten sich zu Dinko Zlatarić († 1610) und Dinko Ranjina († 1607). Iwan Gundulić (1588—1638) erfreute sich bis in die Gegenwart hoher Beliebtheit wegen seines Heldengedichtes Osman. Julius Palmotić († 1657) stand als Dramatiker in Ansehen. Das Erdbeben, das 1667 Ragusa zerstörte, veranlaßte zwar den Ragusaner Jakob Palmotic († 1680) zu dem Epos Das erneuerte Ragusa, bildete aber doch die Ursache wie des Verfalles der Stadt und ihres Wohlstandes, so des geistigen und litterarischen Lebens in jenen Gebieten, so daß aus dem folgenden Jahrhundert nur der Lyriker Andr. Kašić-Miočić (gest. 1760) hervorzuheben ist.

Inzwischen hatten sich durch die Vorschritte Österreichs im östlichen Serbien die Bedingungen für das geistige Leben wieder günstiger gestaltet. In einer aus Kirchenslavisch und serbischen Mundarten gemischten Sprache schrieb Johann Rajić (1726 bis 1801) seine für jene Zeit hochbedeutsame Geschichte der slavischen Völker. Die eigentliche moderne Litteratur Serbiens beginnt mit Dosithei Obradović (1739 bis 1811) weil dieser zuerst die serbische Volkssprache zur Schriftsprache erhob. Ihm folgte D. Davidović und der schon genannte V. St. Karadžić, welcher durch seine serbische Grammatik die Sprache regelte und feststellte. Nach ihm erwarben unter ihren Landsleuten am meisten Ruhm V. Rakić († 1824) und G. Kovačević, beide Legendendichter, sodann die Romanschreiber Milan Vidaković († 1847) und Ath. Stojković, vor allen aber Simeon Milutinović (1791—1848), der nicht nur als Litterator, sondern auch als Dichter auftrat, indem er im Ton und mit Benützung der Volkspoesie in seiner Serbijanka (4 Bändchen, 1826) in lyrisch-epischen Gesängen den ganzen Kreis der serbischen Freiheitskämpfe von 1804—15 umfaßte und außer anderen Gedichten die ebenfalls auf der Basis volksmäßiger Dichtung ruhende Tragödie Obylić verfaßte, welche Mickiewicz neben Puschkins Dimitri und Krasinskis Ungöttlicher Komödie als das dritte wirklich eigentümliche Drama der slavischen Litteratur bezeichnet. Von den Parteikämpfen des Landes viel umgetrieben, bald auf der

Flucht, bald in hoher Stellung, zog er sich besonders durch sein Trauerspiel Karadjordje vor seinem Tode noch bittere Feindschaft zu. Zu den besten Epikern der Neuzeit werden Obr. Karadžić und Filip Sliepat gezählt.

Neben und nach Milutinović erwarben sich als Lyriker einen Namen Lucian Mušicky († 1837), Sevetći, Branko Radičević († 1853), Djra Jakšić (auch Dramatiker), Dimitri Mihajlović, Stephan Frušić u. a. Der Faustübersetzer Milan Savić that sich als Novellist hervor, den Roman pflegten mit Erfolg außer

Vidakoić und Stojković noch Djordjević und Ilić. Als Dramatiker zeichneten sich aus St. Popović († 1856, auch guter Lyriker), Lazar Lazarević (Wladimir und Kosara), und Mathias Ban (geb. 1818, Mejrima, Marojica Kaboga), dessen Trauerspiel Dobrila und Milenko eine der bedeutendsten Schöpfungen der serbischen Kunstpoesie ist. Der Fürst Peter II. von Montenegro (Petrović Njegoš, 1813—51) wurde als Dichter sehr gefeiert (Ein Strahl des Mikrokosmus, Der falsche Zar Stephan der Kleine). Sein Bergkranz ist ein Sang der Befreiung vom türkischen Joche, und sein Serbischer Spiegel eine treffliche Volksliedersammlung

Hatte die östliche serbische nationale Litteraturentwickelung ihren Mittelpunkt hauptsächlich in Belgrad, so die westliche in Agram. Bis in unser Jahrhundert hinein wurde in Schriften besonders erbaulichen Zweckes der kroatische Dialekt verwendet; er mußte dann aber in der Litteratur zurücktreten vor der südserbischen Mundart, die in der früher erwähnten dalmatischen Dichtung schon gebraucht worden war und nun als illyrische oder serbokroatische zum Siege gelangte, hauptsächlich durch den rührigen Publizisten und Dichter Ludewit Gaj (1809—72, „Noch ist Kroatien nicht verloren"). Es klingt oft ein feurig patriotischer und politischer Ton durch die Lieder von Dragutin Rakovac († 1854), Ludewit Vukotinović, Stanko Vraz († 1851), Mirko Bogović und Peter Preradović, der als der bedeutendste kroatische Lyriker bezeichnet wird. Als erzählende Dichter bekundeten schöne Begabung Iwan Kukuljević (1816—89), die Novellisten Casotti und Aug. Senoa, ganz besonders aber Iwan Mažuranić, geb. 1813 zu Novi in Kroatien, hochverdient auch als Sprach- und Geschichtsforscher. Sein Heldengedicht Der Tod des Smail Aga Cengić (5 Gesänge, dtsch. v. Teisler) hält frisch und stramm den Ton slavischer Volksepik. Mit Glück ersetzte er nachdichtend zwei verloren gegangene Gesänge jenes früher erwähnten Epos Osman von Gundulić. Auf dem Gebiete des Dramas gewannen Beifall Iwan Tarnsky (geb. 1819), Demetrije Demeter († 1872) und der schon genannte Kukuljevič.

Auch die Slovenen haben sich in dem Chor slavischer Poesie vernehmen lassen, und als ihren ersten wirklichen Poeten verehren sie V. Vodnik († 1819), welcher den slovenischen Volksliederton in die Kunstdichtung übertrug, als ihren begabtesten und wirkungsreichsten Franz Prešérin (1800—49), Epiker und Satiriker, vorzugsweise jedoch Lyriker, phantasiereich, gefühlskräftig und formgewandt.[270]) Nach ihm errangen sich noch Ansehen Iwan Vesel-Koseski, L. Toman, Kreк (Poesien) und der freimütige Franz Levstick (Lieder).

Polen.

Wenn die czechische als die kräftigste der slavischen Sprachen anerkannt ist, so ist die polnische besonders um ihrer melodiereichen Geschmeidigkeit willen berühmt. Eigentümlich ist ihr, daß der Hauptton immer auf der vorletzten Silbe der Wörter liegt, weswegen im Polnischen männliche Reime viel seltener als weibliche in Anwendung kommen. Die Verse werden nach der Silbenzahl bemessen, was altherkömmlich. Indessen haben die polnischen Dichter seit dem Auftreten von Mickiewicz und Zaleski angefangen, auch den Accent mehr zu berücksichtigen, so daß jetzt Silbenzahl, Accent und Cäsur mitsammen den Versbau bestimmen.

Der Grundcharakter der polnischen Litteratur ist ein religiös-christkatholischer und demokratischer. Ganz im Gegensatze zu Rußland, wo das byzantinische Christentum durchweg zu einer Vergötterung des Zarentums geworden ist, wo noch in unsern Tagen ein Poet (Shukowsky) begeistert ausrief: „Vaterland, Altar, Ruhm, Heil, Ehre, alles enthält das heilige Wort Zar!" und im ganzen Reiche nur eine einzige freie (?) Persönlichkeit, die des Zars existiert, ganz im Gegensatze hierzu entwickelte sich in Polen

aller katholischen Gläubigkeit ungeachtet ein beispielloses Streben nach Geltendmachung der Individualität. Jeder polnische Edelmann — und der Adel, besonders der niedere, machte in Polen das aus, was wir jetzt mit dem politischen Begriffe „das Volk“ bezeichnen — achtete sich dem Könige gleich, und die in ihrer Schrankenlosigkeit zur Anarchie gewordene Geltung der einzelnen Persönlichkeit wurde sogar als ein wesentlicher Teil des Staatsgrundgesetzes (das berüchtigte „liberum veto“) anerkannt. Man sollte daher meinen, bei einem solchen Hange der Polen für persönliche Freiheit und Selbständigkeit müßten auch schon frühe in ihrer Litteratur originelle Charaktere hervorgetreten sein, die ganze Litteratur müßte sich, wenn nicht national, so doch eigentümlich entwickelt haben. Dem war aber nicht so. Denn obgleich, wiederum im Gegensatze zum Zarengötzendienst der Russen, den Polen von jeher alles ihnen Heilige in dem Worte Vaterland (Ojczyzna) sich zusammenfaßte, so beherrschte sie doch stets die unselige Schwäche, gegen inländische Gebrechen Abhilfe durch die Fremden zu erwarten, und dieser Schwäche verdankte es auch die Litteratur, daß sie, sich losreißend von volksmäßiger Tradition und Poesie, so lange eine bloß nachahmende, vom Auslande völlig abhängige war, bis Mickiewicz ihr Befreier wurde.

Bedeutungsvoll für den religiösen Charakter der polnischen Dichtung steht an der Spitze der alten Schriftdenkmäler ein Mariahymnus (Boga rodzica), dessen jetziger Gestalt man jedoch kein höheres Alter als das 14. oder 15. Jahrhundert zugestehen will. Bis zum 16. Jahrhundert äußerte sich Polen litterarisch bloß durch lateinisch geschriebene Chroniken, wie die des Martin Gallus und des Vincenty Kadlubek, und größere Geschichtewerke, wie die Historia polon. libr. XIII. des lemberger Bischofs Jan Dlugosz (1415—80). Den Zeitraum von 1506—1622 nennen die Polen gewöhnlich die goldene Periode ihrer „klassischen“ Litteratur. Die Volkssprache hatte sich endlich zur Schriftsprache erhoben, ohne jedoch so bald das Latein völlig aus der Litteratur verdrängen zu können, wie die berühmte lateinische Lyrik des M. K. Sarbiewski (Sarbievius 1595—1640), wie auch A. Krzycki, der „polnische Catull“, und S. Szymonowicz (Simonides 1558—1629, der „polnische Pindar“) beweisen. Auf diesem neugewonnenen Boden trat die polnische Kunstdichtung mit einer stilistischen und formalen Fertigkeit auf, welche leicht erkennen läßt, wie lange sie schon die fremden Muster, die sie nachahmte, im Stillen studiert haben mußte. Zwar treffen wir zu Ausgang des 15. Jahrhunderts auf einen lange für echtnational gehaltenen Autor, auf den sogenannten Janczar-Polak (Polen-Janitschar), in welchem aber neuere Forschung einen Serben nachgewiesen hat, Konstantin Konstanowicz geheißen, der, in die Gefangenschaft der Türken geraten, unter den Janitscharen diente, die Schlachten Mohammeds II. mitgefochten, den Fall Konstantinopels gesehen, später sich wieder heimwärts gewandt und seine Erlebnisse niedergeschrieben hat, ursprünglich wohl in serbischer Sprache, aus welcher sie bald in verschiedene andere übertragen wurden, zu Ende des 15. Jahrhunders auch in die polnische. Diese Übersetzung eröffnete die Reihe jener lebensvollen geschichtlichen Memoirenwerke, an welchen die polnische Litteratur so reich ist. Freilich wäre dem ungelehrten „Janitschar“, auch wenn er ein Pole gewesen, auf die Entwickelung der Litteratur kein Einfluß gestattet worden. Männer aber, welche, wie Nikolaj Rej (1507—69), diesen Einfluß übten, waren schon völlig von der Ausländerei befangen und bürgerten die Nachahmung der Franzosen und Italiener in Polen ein. Rej war als Dichter ganz

mittelmäßig, und seine religiösen Lieder können sich mit denen, welche in den alten Kirchenliedern (Kantiken) aufbewahrt sind, nicht messen; als Prosaist aber hat er sich den Namen des polnischen Montaigne erworben durch sein didaktisch-historisches Memoirenwerk Die Bücher des Lebens eines ehrlichen Mannes.

Ein jüngerer Zeitgenosse Rejs, Jan Kochanowski (1530—84), ist als der glänzendste Repräsentant dieser Litteraturperiode anerkannt, und in der That sind seine Verdienste um die Ausbildung und Regelung der polnischen Sprache sehr groß. Er hat sich als Dichter nach dem Franzosen Ronsard, mehr aber noch nach Vergil und Ovid gebildet. Sein Hauptwerk ist eine Übersetzung der Psalmen, welche den erhabenen Stil des Originals erreicht, und unter seinen lyrischen Gedichten zeichnen sich die Treny (Thränenlieder über den Tod seines Töchterleins Ursula) durch Wahrheit des Gefühls vorteilhaft aus. Als Satiriker hat er seinen Landsleuten ernste Wahrheiten gesagt. Sein dramatischer Versuch Die Abfertigung der griechischen Gesandten ist ein trockener Dialog über ein Thema der hellenischen Sagengeschichte. Vielleicht wäre er der Mann gewesen, ein polnisches Drama zu schaffen, wenn er auf die Keime desselben, die in den biblischen Volksschauspielen lagen, geachtet hätte; allein der Sinn für das Volkstümliche ging ihm ab, und dann waren ja auch die gebildeten Kreise des Landes schon so von dem „klassischen" Geschmacke durchdrungen, daß ein nationales Theater fast eine Unmöglichkeit war. Ohne uns mit der Aufzählung der Zeitgenossen und Nebenbuhler Kochanowskis, des Satirikers S. Fab. Klonowicz (1552—1608, Flis, Judasbeutel), des patriotischen Lyrikers Kaspar Miaskowski (1549—1622), des Sonettisten S. Szarzynski u. a. lange aufzuhalten, wollen wir lieber die Aufmerksamkeit auf einen trefflichen Selbstbiographen aus dem 17. Jahrhundert lenken. Es ist dies Joh. Chrysost. Pasek (Denkschriften aus den Zeiten Johann Kasimirs, Michael Korybuts und Johanns III., herausg. 1836), welcher, nachdem er sich lange in den damaligen Kriegen der Polen mit den Preußen, Schweden und Russen umhergetummelt, diese Kämpfe und überhaupt das polnische Staats- und Privatleben jener Periode mit größter Anschaulichkeit und in einem mustergiltigen Stil beschrieben hat.

Man lese z. B. folgende Schilderung, die Pasek von einer polnischen Königswahl entwirft und die einen tiefen Blick in das öffentliche Leben der polnischen Republik thun läßt. . . . „Nachher folgte die Wahl des Königs; es ergingen vom Erzbischof an die Wojwodschaften Berichte mit einer Aufmunterung der Reichsstände zur schleunigen Wahl und dem Wunsche, es möchte dieser Akt durch die Deputierten abgemacht werden. Aber auch kein Wort ließen sich die Wojwodschaften darüber sagen, alle sollten zu Pferde wie zum Kriege erscheinen; denn man wußte wohl, wes Geistes Kind der Erzbischof war; man wußte, daß er bis an seinen Tod von den französischen Ränken nicht ablassen würde. Bekannt war es auch, daß viele neue Bewerber sich zu dieser Braut aufmachten, wie z. B. der Prinz Condé, der neuenburgische, der lothringische Fürst. Wie aus dem Ärmel geschüttelt, kamen die Wojwodschaften an, große Heere, herrschaftliche Fahnen, Fußvolk, kurz eine Menge hübschen Volkes. Radziwil Boguslaw hatte allein an achttausend Mann mit sich. Da befiel den Erzbischof ein Bedenken und er ließ die Ohren hängen, doch hörte er nicht auf, nach alter Weise zu agieren und Hoffnung zu haben. Wie denn nun die Beratung begann, meinten verschiedene verschieden, der wird König, jener wird es, an den aber denkt keiner, den Gott selbst erkoren. Da giebt man, hier wird geschenkt, da füllt man voll, setzt vor und verspricht; jener giebt niemand etwas, verheißt nichts und bittet um nichts, trägt aber dennoch den Preis davon. Nach einigen Sitzungen und nach Empfang der fremden Gesandten und Anhörung der glän-

zenden Versprechungen ihrer Herren für die Republik gefiel uns am mehrsten der Lothringer, weil dieser ein kriegerischer, junger Mann war, dessen Gesandter am Ende seiner Rede die Worte sprach: „Wieviel ihr auch Feinde haben möget, er will es mit allen aufnehmen." Den andern Tag versammelte man sich unter dem Wahlzelte, Heere besetzten das Feld, und es sprachen verschiedene ihre Meinungen aus, einer lobte diesen, der andere jenen. Da rief ein Edelmann aus der lentschyzer Wojwodschaft, die dicht am Kreise zu Rosse hielt: „Schweigt nur still, ihr Condéisten, oder es sollen euch die Kugeln um die Köpfe sausen." Ein Senator erwiderte ihm etwas herbe. Fing man da nicht stracks an zu feuern! Und die Senatoren husch von den Sitzen auf die Beine, sich bald hinter die Wachen, bald hinter die Sessel versteckend, Tumult, Gewalt! Andere Fahnen warfen sich sogleich aufs Fußvolk, es tretend und auseinanderstoßend, bis es auseinander gesprengt war. Da umringte man den Kreis und fing an zu predigen: „Ha, Verräter! niedersäbeln wollen wir euch, nicht von der Stelle mehr lassen, umsonst sollt ihr die Republik nicht trüben; wir erwählen andere Senatoren; aus unserer Mitte wählen wir uns den König, wie ihn uns Gott in die Herzen giebt." Den andern Tag war keine Sitzung; denn die Herren schmierten sich nach der Erschütterung die Glieder ein und tranken Arzneien. Den 16. Juli sandte man zum Erzbischof mit der Meldung: „Die Heere rücken schon gegen das Wahlzelt vor; folglich wer ein tugendhafter Mann und Senator ist und wer Lust hat, der möge mit uns herauskommen; einen Herrn wollen wir uns wählen. Wer nicht hinauskommt, den halten wir für einen Verräter am Vaterland, und was daraus folgt, kann jeder selbst erraten." Es versammelten sich daher die Senatoren schon nicht mehr in dem Zelte, sondern kamen zu uns. Unser krakauer Kastellan, Warschyzki, sagte: „Beim heiligen Namen (denn dieses war sein Schwur), ich lobe mir solch ein Verfahren; darin soll man die polnische Hochherzigkeit ersehen, daß den König der ganze Adel, nicht aber eine gewisse Anzahl Personen erwählt; ich zürne euch nicht, wenn gleich mir die Kugeln um den Kopf herumflogen, im Gegenteil, wenn ich noch so lange lebe, so werde ich darauf bestehen, daß man die Reichstage zu Pferde abhalte; denn anders beschirmen unsere Abgesandten uns nicht die alten Freiheiten, die unsere Ahnen sehr teuer erkauft." Als nun die Senatoren sich im Kreise niedergelassen, saßen sie wie von einer Krankheit aufgestanden, keiner zum andern ein Wort sprechend. Da brach einer aus dem Haufen los: „Ihr Herren, wir sind nicht hierhergekommen zum Müßiggehen, denn schweigend und einander ansehend werden wir nichts verrichten; und weil die Eminenz aus Prazmovo ihrer Amtspflicht nicht nachkommt, so bitten wir den Herrn Kastellan von Krakau, als den ersten Senator des Reichs, uns vorzusitzen; wir wählen ja keinen Papst; können uns daher auch ohne Geistlichkeit behelfen." Da erst raffte sich der Erzbischof auf, andere erhoben die Stimme für und dagegen; auch wir holten uns Gründe hervor, einer führt dieses an, der andere jenes. Währenddessen ruft schon Großpolen: „Vivat Rex!" Einige von uns sprangen hinzu und fragten, wem der Ruf gelte. Sie gaben zur Antwort: „Dem Lothringer." In der lentschyzer und brzesckujawischer Wojwodschaft vernahm man aber folgendes: „Wir brauchen keinen reichen Herrn, denn er wird reich werden als König von Polen; wir brauchen keinen Monarchen, der mit ausländischen verwandt ist, denn dieses bringt unserer Freiheit Gefahr, sondern wir brauchen einen tüchtigen, einen tapferen Mann; hätten wir Czarniezki, der sollte schon auf dem Throne sitzen; da ihn uns aber Gott genommen, so wählen wir seinen Schüler, erwählen wir Polanowski." Aus Neugier sprang ich zu den Sandomirern und sehe da, was sie dort verhandeln; sie wollen einen Piasten haben und sagen: „Wir brauchen nicht weit unsern König zu suchen, hier haben wir ihn unter uns; gedenken wir doch der Tugenden und der Verdienste ums Vaterland und der Biederkeit des Fürsten Jeremias Wisniowiecki seligen Andenkens; billig wäre, dieses seiner Nachkommenschaft zu vergelten. Da ist nun Se. Durchlaucht der Fürst Michael, warum sollen wir ihn nicht wählen, stammt er denn nicht von alter, großfürstlicher Familie und verdient er nicht die Krone?" Und er

saß da unter der Schar, bescheiden, gebückt wie ein Heiliger und sprach kein Wort. Ich eile zu den Meinigen und sage: „Meine Herren! es gilt einem Piasten schon in vielen Wojwodschaften.“ Fragt der Kastellan von Krakau: „Und welchem?“ Ich sage: „Dort dem Polanowski und hier dem Wisniowiecki.“ Auf einmal donnert Sandomir los: „Vivat Piast!“ Dembizki, der Unterkämmerer, schwingt seine Mütze gen Himmel und schreit aus ganzer Kehle: „Vivat Piast! Vivat König Michael!“ und nun rufen auch unsere Krakauer: „Vivat Piast!“ Einige von uns reiten in die übrigen Wojwodschaften mit dem Rufe: „Vivat Piast!“ Die von Lentschyza und Kujavien, in der Meinung, es gelte dem Polanowski, fingen auch an zu rufen, andere Wojwodschaften auch. Spricht mich Pisarski an: „Hört nur, Bruder! was versteht ihr unter diesem Ausdruck?“ „Ich verstehe das, was mir Gott ins Herz gegeben: Vivat König Michael!“ war meine Antwort. Und wir führten den Ernannten glücklich in den Kreis; da erst gab's Glückwünsche und Freude für die Guten, für die Bösen Trauer und Ärgernis. Gleich den andern Tag war der König um einige Millionen reicher, so sehr hatte man ihn beschenkt, d. h. mit Karossen, Gespannen, Silberzeug, Beschlägen und verschiedenen Kostbarkeiten. Mit einem Wort, Gott wandte ihm so die Herzen der Menschen zu, daß jeder brachte und gab, was er nur irgend Köstliches besaß, sei es in Zugpferden, stattlichen Rossen oder in Waffengerät, und wenn es auch nur ein paar Pistolen waren, in Ebenholz oder Elfenbein gefaßt.“

Die Invasion der Jesuiten, welche durch den Kardinal Hosius veranlaßt wurde (1566), lähmte die Fortbildung der polnischen Litteratur. Mit den Jesuiten kam das Latein als Büchersprache in Polen wieder obenauf und hielt sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, wo dann der Orden der Piaristen eine nationale Reaktion gegen den Jesuitismus begann. Ein Mitglied des Piaristenordens, St. Konarski (1700—73), unternahm es, durch pädagogische, religiöse und oratorische Schriften, wie durch Herausgabe der älteren polnischen Autoren die einheimische Litteratur wieder zu beleben, wobei ihn O. Kopczynski, der erste polnische Grammatiker, G. Piramowicz und A. St. Naruszewicz unterstützten. Die Litteratur lebte wirklich wieder auf, aber mit ihr zugleich auch wieder die Nachahmung, deren unbedingtes Muster die französische Klassik der Zeit Ludwigs XIV. wurde. Tonangeber dieser Richtung waren der Erzbischof Ignaz Krasicki (1735—1801), dessen Fabeln und satirische Epopöen (Myszeïs, der Mäusekrieg, und Monachomachia, der Mönchskrieg, deutsch von Winklewski) berühmt sind; dann der deklamatorische Lyriker St. Trembecki (1732—1812), der Erotiker, Opern- und Odendichter F. Dion. Kniaznin (1750—1807), und K. Wegierski (1755—87), in Poetischen Episteln und Beschreibungen (Organy) so recht ein Nachahmer der Franzosen. Eine Unzahl französischer Dramen ward übersetzt und das Warschauer Theater ganz auf französischem Fuß eingerichtet.

Der jammervolle Untergang Polens machte dem künstlichen Flor der Litteratur, wie er sich während der Regierung des Stanislaus August entfaltet hatte, ein Ende, bereitete aber auch die Wiedergeburt der polnischen Dichtung vor. Jetzt erst war den Polen die Bedeutung ihres heiligen Wortes „Ojczyzna“ recht fühlbar. Als sie ihr Vaterland verloren hatten, begannen sie es um so glühender zu lieben. Aus dieser Glut begann die Lohe der jungen Litteratur Polens emporzusteigen. Schon in den Liedern und Idyllen F. Karpinskis (1741—1820) und in dem epischen Gedicht Sybilla von J. P. Woronicz (1757—1829), welches die Hauptepochen der polnischen Geschichte schildert, beginnt der nationale Ton zu klingen. Noch entschiedener war dies in den Werken des Kampfgefährten Kosciuszkos, Julian Ursin Niemcewicz (1757 bis 1841) der Fall. Obgleich er sich von den formellen Überlieferungen der „klassi-

schen" Zeit noch nicht emanzipieren konnte, schwollen seine Historischen Gesänge der Polen (dtsch. v. Gaudy), sein Schauspiel Kasimir der Große, sein Roman Johann von Tenczyn, wie seine Geschichte der Regierung Sigismunds III. dennoch schon entschieden von nationalem Pathos, während seine originellen Fabeln voll Laune und beißender Satire waren. Er schrieb, wie er als Krieger und Staatsmann handelte, nämlich als echter Pole. Ein solcher war auch der General Dombrowski, Führer der polnischen Legionen im Dienste der französischen Republik, aus deren Reihen das berühmte Lied „Noch ist Polen nicht verloren, so lange wir leben!" (Dombrowskiego, Dombrowskis Marsch) hervorging. Aus dieser Zeit der Vorbereitung auf eine neue Epoche sind auch noch zu nennen Cajetan Kozmian (1771 bis 1856) und der Dramatiker Franz Wenzyk (1784—1862, Glinski, Wanda, die beschreibende Dichtung Okolice Krakova).

Auf die genannten Vorläufer folgte der Reformer der polnischen Litteratur, Adam Mickiewicz (1798—1855). Er leistete der polnischen Poesie den Dienst, welchen Oehlenschläger, Atterbom, Geijer und Tegnér der skandinavischen geleistet haben, allein er läßt als Dichter die Genannten alle hinter sich. Er ist ohne Frage der größte Poet, den nicht nur die Polen, sondern die Slaven überhaupt bis jetzt hervorgebracht haben. Seiner formalen Reform der polnischen Dichtung ist schon früher gedacht worden, seine sachliche bestand darin, daß er die Romantik — nicht die Romantik im Sinne Fr. Schlegels, sondern Byrons — mit dem Nationalen in unvergleichlich befriedigender Weise verschmolz. Er ist ein romantischer und zugleich ein moderner Dichter. Neben der alten slavischen Volkspoesie haben Shakspeare, Schiller und Byron auf ihn gewirkt. Der letztere insbesondere. Nicht ohne Grund und gewiß mit geheimer Beziehung auf sich selbst hat Mickiewicz einmal gesagt, Byron sei das geheime Band, welches die ganze Litteratur der Slaven mit der des Westens verbinde, und man könne sogar behaupten, daß bei den Völkern des Abendlandes die Reihenfolge der Zeugung großer Dichter unterbrochen worden, während mittlerweile die durch Byron geschaffenen Typen unter der Feder der Slaven sich vervielfältigen und eine immer mehr erhabene Gestalt annehmen. Wenn aber auch der Dichter des Childe Harold unserem polnischen das „Geheimnis seiner eigenen Mission" enthüllt hat, so ist Mickiewicz darum kein blinder Nachahmer von jenem. Und warum nicht? Weil der Pole die Verkörperung

Adam Mickiewicz.

der Gegensätze zwischen Ideal und Leben, welche die tiefer wühlende Skepsis Byrons nicht finden konnte, für sich im Christentum, ja im Katholicismus fand, und dann weil er Pole vom Scheitel bis zur Zehe, weil er national war. „Ojczyzna!“ das ist die Saite, die in Mickiewicz' Dichtungen immer vibriert. Polen läßt ihm keine Ruhe, es läßt ihm auch keine Zeit, sich so tief in das Meer der Zweifel zu stürzen, wie Byron, dem England keine Sorge machte. Die innere und äußere Restitution des Vaterlandes, das ist der Gedanke, der rastlos in ihm arbeitet und den er allen seinen Landsleuten einhauchen möchte. Könnt' ich, ruft er aus —

„Könnt' eignes Feuer in die Brust ich gießen
Der Hörer, wecken die Gestalten wieder
Verstorbener Vergangenheit und schießen
Mit Worten tönend in das Herz der Brüder!
Vielleicht, daß sie in dem Momente noch,
Gerührt vom Klang der heimatlichen Lieder,
Im Herzen fühlten wieder altes Beben
Und fühlten alte Seelengröße wieder
Und einen Augenblick durchlebten hoch,
Wie ihre Ahnen einst ihr ganzes Leben!“

Da haben wir das Grundthema von Mickiewicz' Poesie, die Liebe zu seinem Vaterland und seinem Volke, die Trauer um beide. Es liegt darum auch so ein klagender Accent auf den Stellen, wo er das Unglück der polnischen Emigration, das Elend der Verbannung berührt, das er bekanntlich lange Jahre getragen.

„Einsam muß ich im fremden Land ergreisen!
Wem soll ich Sänger singen meine Weisen?
Verweint hab' ich die Augen um Litauen,
Und wollt' ich heut nach meinem Hause schauen,
Wo sollt' ich suchen das geliebte Haus,
Nach Nord, nach Süd, hier oder dort hinaus? —
Vaterland, deinen Wert nur erkennet, wer dich verloren! —
Wie lausch' ich, das Ohr ans Haupt geschmiegt,
Nach einem Ruf aus Litau'n! —
Wann läßt wohl von der Pilgerschaft Gott heim uns kehren;
Wann wird er wieder uns ein Haus daheim bescheren?“

Der Streit zwischen der Klassik und Romantik entbrannte in Polen 1815, und die junge Litteratur anerkannte in diesem Kampfe Mickiewicz als ihren Führer, welchem zunächst standen der treffliche volkstümliche Lyriker und einflußreiche Kritiker K. Brodzinski (1791—1835, Idyll Wieslaw), dann A. A. Odyniec (1804 bis 1885) und J. Korsak (1807—55), welche beide die neue Litteraturtendenz besonders durch Übersetzungen wahlverwandter Dichtungen des Auslands förderten. Der Heimat von Mickiewicz zu Ehren hat man ihm und seinen Freunden, deren reformistische Bestrebungen hauptsächlich von Wilna ausgingen, den Namen der litauischen Dichterschule gegeben. In Wilna ließ Mickiewicz 1822 die erste Sammlung seiner Balladen und Romanzen erscheinen und leitete sie mit einer Vorrede ein, in welcher er die Prinzipien der Romantik, wie er sie auffaßte, auseinandersetzte und welche man für das bedeutendste Dokument aus dem Kampfe der polnischen Klassiker und Romantiker ansehen darf. Die Balladen und Romanzen bilden mit der kühn phantastischen Rhapsodie Der Faris (deutsch von Spazier und von Max) und mit den herrlichen Sonetten aus der Krim (deutsch von Cornelius) den kostbarsten Inhalt von Mickiewicz' Gedichten im engeren Sinne (Sämtl. Ged. a. d. Poln. metr. übers. von K. v. Blankensee, 1836; einzelne Sonette und Balladen von Schwab und Gaudy).

Unglückliche Liebe inspirierte den Dichter zu seiner ersten größeren Schöpfung, die in dramatischer Form geschrieben ist und den Titel Die Totenfeier (Dziady) führt.

Mickiewicz erhebt sich im Verlaufe seines Werkes aus seinem persönlichen Schmerze zu dem seines Volkes und von diesem zum Schmerze der Menschheit. Wichtig ist besonders der erste Akt des dritten Teils der Dziady, dessen Held der junge Konrad, ein Glied der Familie Faust-Manfred und dabei doch eine originelle Gestalt, ein Poet und ein Pole. Kühner und gewaltiger hat die slavische, ja die moderne Poesie überhaupt nie sich geoffenbart, als sie es in diesem dramatischen Fragment gethan, und nie hat ein Dichter die Schreie der Wut und Rache einer zertretenen Nation, den Verzweiflungsruf der geknechteten und gepeinigten Menschheit mit so furchtbarer Wahrheit aufdröhnen lassen, wie hier Mickiewicz.

Künstlerisch vollendeter als die Dziady ist sein episches Gedicht Konrad Wallenrod (deutsch von Kannegießer und von Weiß), das 1828 erschien und das unter den Polen die Popularität eines Nationalepos gewonnen hat. Die Fabel dieser Dichtung gehört den Zeiten an, wo der Orden der Deutschherren den Litauern die „Religion der Liebe“ mit Feuer und Schwert predigte. Die Grazyna (deutsch v. Nabielak und Werner) des Dichters hat denselben Grundgedanken, wie der Wallenrod, und ähnlichen Stoff. Das Gedicht behandelt gleichfalls eine Episode aus den Verzweiflungskämpfen der Litauer, nur daß, wie dort ein Mann, hier ein Weib die Trägerin der poetischen und patriotischen Idee ist und sich heldenmütig für Gatten und Heimat opfert. Versetzt uns Mickiewicz in diesen beiden Heldengedichten in die mittelalterliche Geschichte seines Volks, so führt er in seiner dritten epischen Dichtung, in seinem Thaddäus oder der letzte Sajasd in Litauen (Pan Tadeusz 1834, deutsch von Spazier, von Weiß und von Lipiner) sein Land und Volk in Zuständen vor, welche der neueren Zeit angehören.

Der historische Rahmen dieser „Schlachtschitz-Geschichte“ in 12 Büchern ist nämlich das Jahr 1812, welches durch Napoleons Feldzug nach Rußland die polnische Nation ihre Wiederherstellung hoffen ließ, und die Fabel dreht sich um einen Sajasd, einen jener vielen Mißbräuche, woran Polens Eintracht sich zersplitterte, seine Kraft sich verblutete. Der epische Faden, welcher sich durch das Gedicht zieht, ist nur dünn, aber es schließen an denselben nationale Schilderungen und Erinnerungen, litauische Scenen in Haus und Wald, idyllische Landschaftsgemälde und komische Genrebilder wie eine reiche Perlenschnur an. Unter den Naturschildereien ist die Beschreibung der grauenvollen Waldeinsamkeit (Matecznik) der litauischen Urwälder besonders hervorzuheben (Buch 4). Der Held und die Heldin der Dichtung, Thaddäus und die anmutige Sosia, halten sich mehr in dem Hintergrund und sind gleichsam nur da, um die erotische Seite dieses slavischen Romans höchsten Stils zu repräsentieren; desto bedeutender und großartiger aber treten die Gestalten und Charaktere des Sendzia (Richters), des Juden Jankiel und des Bernhardiners Robak, zweier glühender Patrioten, sowie der drei Schlachtschitz Gervasy, Protasy und Matschek hervor. Die komische Saite schlägt der Dichter an in der Episode von Domevko und Dowevko, dann in der Schilderung des Erben der gräflichen Familie Hereschko, welcher mit seinen sentimentalen und romantischen Gefühlen als eine gar ergötzliche Figur in diese sarmatischen Scenen tritt; nicht minder komisch geben sich der Rejent und der Assessor mit ihrer belustigenden Hunderivalität, und mit vollendetem Humor ist die ältliche Modedame Telimene gezeichnet, welche ihre Netze nach dem jungen Thaddäus auswirft, zuletzt aber mit dem romantisierenden Grafen und zu allerletzt mit dem Rejent sich begnügt. Der Knoten der Fabel schürzt sich dadurch, daß Gervasy seinen Herrn, den Grafen, gegen den Sendzia, welcher viele Güter der Familie Hereschko im Besitze hat, zu einem Sajasd (bewaffnete Exekution) beredet, was sich

der Graf endlich gefallen läßt, nicht aus Eigennutz, sondern weil die Sache romantisch zu werden verspricht. Gervasy führt wirklich den Sajasd gegen das Herrenhaus Soplitz, allein die Exekutierung wird durch herbeigekommenes russisches Militär verhindert, und nun vereinigen sich die beiden polnischen Parteien gegen die Moskowiter, schlagen dieselben, und da inzwischen der polnische General Dombrowski mit der Vorhut der französischen Armee in der Gegend angelangt ist, so endigt der Sajasd mit einer doppelten Verlobung, die sich zu einem patriotischen Fest steigert voll erhebender Hoffnung auf die Wiedergeburt Polens.

Pan Thaddäus ist Mickiewicz' innerlich und äußerlich vollendetstes Werk, das die Perle der slavischen Litteratur und zugleich eine der besten epischen Dichtungen der modern europäischen genannt werden darf. Später hat der Dichter kein größeres Gedicht mehr geliefert, sondern sich in historische Studien über das Slaventum vertieft. Eine Frucht derselben sind seine am Collège de France 1840—44 gehaltenen Vorlesungen über slavische Litteratur und Zustände (dtsch. v. Siegfried); allein so reich dieselben, besonders in den zwei ersten Bänden, an schönen Einzelheiten sind, so beklagenswert ist die Verirrung und Verwirrung, welche sich in den zwei letzten kundgiebt, wo Mickiewicz von der fixen Idee des Panslavismus und Messianismus (eines von dem bekannten polnischen Schwärmer Towianski erfundenen Begriffs) besessen erscheint.[271])

Ebenbürtig steht neben Mickiewicz oder vielmehr ihm gegenüber Julius Slowacki (1809—49). Denn er ist zwar nicht weniger polnischer Patriot als jener, allein er hat sich aus der religiösen Befangenheit, in welcher Mickiewicz sein Lebenlang verblieb, vollständig herausgehoben. Der Genius von Mickiewicz war wesentlich ein patriotisch-romantischer, der Genius von Slowacki wesentlich ein modern-freier. Dieser Dichter hat, wenigstens in seiner besten Zeit, wie keiner seiner Landsleute das kirchliche Joch einer jesuitisch-mystischen Erziehung vollständig vom Nacken geschüttelt. Seine Begabung war eine sehr reiche, seine Thätigkeit eine vielseitige. Als Dramatiker (Maria Stuart, Balladyna, Mazeppa, Kordyan, erster Teil einer Trilogie, u. a.), als Epiker (Zmija, Jan Biliecki [deutsch von Nitschmann], Mnich, Lambro, Waclaw, Benjowski), und als Lyriker stellt er sich in die erste Reihe; doch war sein höchstes Wollen und Vollbringen lyrischer Natur. Das offenbarte sich noch einmal sehr schön und bedeutend in seiner letzten Dichtung (Król-Duch), welche in schwungvollen Stanzen die Geschichte des slavischen Geistes vorführt und in der Anlage und Ausführung manche Ähnlichkeit mit Shelleys Revolte of Islam aufzeigt.

Zu der litauischen Dichterschule gesellte sich, von demselben nationalromantischen Streben beseelt, die ukrainische, so genannt, weil sie in ihren Schöpfungen vorzüglich die Natur und Geschichte des poetischen Kosakenlandes (Ukraine) zu ihrem Vorwurf nimmt. In der Vorderreihe der ukrainischen Dichter stand Joseph Bohdan Zaleski (1802—86), dessen Romanzen (Dumy) schon in den Mund des Volkes übergegangen sind und dessen großes Gedicht Der Geist der Steppe (Duch od stepu) in den Eingangszeilen:

„Mich auch hat die Mutter Ukraine,
Mich auch hat sie, ihren Sohn,
Eingewindelt ins Lied am Busen,
Die Zauberin im Zwielicht; denn sie fühlte
Mein ätherisches Adlerleben
In der Zukunft fernen Geschlechtern
Und rief entzückt der Steppennymphe zu:
Nymphe, pflege du mein Kindlein!
Tränke mit dem Saft der Steppenblumen,
Mit dem Marke des Kosakenliedes

Seinen schwachen Leib zum hohen Fluge!
Die Jahrhunderte meines schönen Ruhmes
Gieb ihm hin zu Traumesbildern!
Rein in Gold und Himmelsblaue mögen
Auferblühen rings wie Regenbogen
Alle Sagen meines Volkes."

verspricht, was es giebt, nämlich eine ergreifende Widerspiegelung der weltgeschichtlichen Geschicke der Slaven. Zaleskis erzählendes Gedicht Die heilige Familie (deutsch von Zipper) dürfte als die erquicklichste Schöpfung des spezifisch christlichen Geistes der polnischen Dichtung zu bezeichnen sein. Energischer als Zaleski stellen das ukrainische Leben in ihren Dichtungen dar A. Malczewski (1792—1826) und S. Goszczynski (1803—76). Der erstere hat in seiner poetischen Erzählung Maria (deutsch von Vogel, von Zipper und von Nitschmann) eine volhynische Sage auf den Boden der Ukraine verpflanzt und schildert meisterhaft das wilde Schlachtgetümmel, welches so oft über jene Steppen brauste. Seine Dichtung wurde die populärste der neueren polnischen Litteratur und zwar wohl deshalb, weil die Heldin derselben das wahre Ideal einer Polin ist. Von Goszczynski ist besonders die poetische Erzählung Das Schloß zu Kaniow (Zamek Kaniowski) berühmt, welche den letzten Kampf der Kosaken mit den Polen beschreibt und das Kosakenleben mit größter Treue malt. Ferner werden zur ukrainischen Schule gezählt der Liederdichter Th. Padura († 1871) und M. Grabowski (1810—63), welcher jedoch als Kritiker mehr denn als Dichter geleistet und zusammen mit dem Ästhetiker M. Mochnacki für die Anerkennung und Geltendmachung der Romantik in Polen das Meiste gethan hat. M. Czaykowsky (1808—86) wählte zu seinen historischen Gemälden aus dem Leben der Kosaken und Donauslaven (Kosakensagen, Wernyhora, Der Kosakenhetman, Kirdschali, Czarniecki) die Prosa. Seine Darstellung ist feurig und originell und hat auch in Deutschland Anerkennung gefunden. Die Mitglieder der ukrainischen Schule gehörten meistens, wie ja auch Mickiewicz und der bitter satirische Fabulist A. Gorecki (1787—1861, Gedichte eines Litauers, Fabeln und neue Gedichte), der polnischen Emigration an, welche in der Fremde eine umfangreiche Litteratur geschaffen.

Aus dem Boden und aus der Zeitstimmung, in welchem und in welcher die litauische und die ukrainische Dichterschule, also die polnische Romantik mit ihren verschiedenen Auszweigungen wurzelte, sind auch zwei Dichter erstanden, die zweifelsohne genannt werden, so lang es eine polnische Sprache geben wird, Garczynski und Krasinski. Stefan Garczynski (geb. 1806) ist, nachdem er den großen Revolutionskrieg seiner Landsleute gegen die Russen mitgemacht und manches zornlodernde Kriegslied gesungen hatte, ausgewandert und 1833 jung in Avignon gestorben. In seinem philosophischen Epos Waclaws Thaten hat sich sein Genius ein bleibendes Denkmal geschaffen.

Der Held des Gedichtes, Waclaw, erinnert in der Anlage seines Charakters an Goethes Faust und in seiner äußeren Erscheinung an Byrons Lara; allein er unterscheidet sich von diesen poetischen Typen durch seine Unbeflecktheit. Er lebt in finsterer Zurückgezogenheit auf dem Lande, angeekelt von den Genüssen der Gesellschaft, in zermühlendes Sinnen über die Rätsel des Lebens versenkt, welche ihm die Bekanntschaft mit den alten und neuen Philosophemen nicht zu lösen vermochte. Er ist verbittert, zerrissen, unglücklich. Da dringt eines Abends, am Osterfeiertage, der Lärm der Dörfler in sein Schloß, welche zu Gesang und Tanz in die Schenke ziehen. Er folgt ihnen, er weiß selbst nicht warum.

Er belauscht ihr Vergnügen, erst zornig, dann neidisch über dieses einfache Glück. Die Musikanten lassen vaterländische Melodien ertönen, den Kosciuszko-Marsch, das Dombrowski-Lied. Die Greise lauschen den geliebten Klängen mit thränenden Augen, die Jünglinge und Mädchen stimmen erst leise, dann in vollem Chor die teuren Lieder an. Und diese Musik zerschlägt mit einem Zauberschlag die Eisrinde um Waclaws Herz:

„Er fühlte ein Vaterland, er gedachte, daß er ein Pole sei!
So weckt ein Wort, zu günstiger Zeit gesprochen,
Wie des Erzengels Posaunenschall die Menschen wieder auf.
Ach, Vaterland! rief Waclaw — o Dank euch! viel
Dank für das Zeichen eines neuen Lebens! So lange diese Hand nicht erstarrt,
Soll diese Hand ihm gehören — so lange der Gedanke nicht erstirbt,
Soll er ihm geweiht sein! Das Tagen des neuen Lichtes
Hat sich blicken lassen! Gott ist in neuer Gestalt erschienen!
Nicht in Büchern ist er zu finden! Er wohnt in den Herzen der Brüder
Wie in seiner Kirche, wie in der Bundeslade.
Der heimatliche Himmel ist das Gewölbe seiner Heiligtümer,
Der heimatliche Boden der Grundbau seines Tempels.
Im Herzen ist sein Thron — in der Brust habe ich die Stimme des Engels
Vernommen, habe sie gefühlt — ich verstehe dich, o Gott!
Du verlangst Opfer — meinen Geist will ich zum Opfer geben,
Mein jetziges und zukünftiges Leben. Ich will wie das Volk
In der Wüste hungern, wenn nur damit dem Vaterlande
Geholfen werden kann. Jeder Gedanke soll fromm sein wie eine Hymne,
Meine Zunge soll den Lippen Worte deines ewigen Lobes reichen,
In Gebeten will ich die Nächte durchweinen, die Tage in Qualen zubringen,
Nur möge mein Land befreit, gerettet sein die Menschheit!"

Gewiß, dies eine der schönsten Situationen, welche die moderne Poesie geschaffen hat. Die Faust-Manfredsage findet hier eine Lösung im Patriotismus, welcher Waclaw zugleich den verlorenen religiösen Glauben wiedergiebt. Dadurch ist Garczynski wesentlich nationaler Dichter.

Der Verfasser der Ungöttlichen Komödie (Nieboska komedya, deutsch von Batornicki), Sigismund Krasinski (1812—59), ist dagegen wesentlich sozialer Poet.

Diese in Prosa geschriebene Dichtung beginnt mit einer prachtvollen Apostrophe an die Poesie: „Sterne umgeben dein Haupt, unter deinen Füßen toben die Stürme der See, auf den Meereswellen treibt ein Himmelsbogen vor dir her und verteilt die Nebel. Was du gewahrest, ist dein; Gestade, Städte und Menschen gehören dir; der Himmel ist dein: deinem Ruhme scheint nichts zu gleichen. Du singest fremden Ohren unbegreifliche Wonnen, windest die Herzen zusammen und lösest sie gleich einem Kranze auf, ein Spielwerk deiner Finger. Du erpressest Thränen, trocknest sie mit einem Lächeln und bannest aufs neue das Lächeln von den Lippen für einen Augenblick, zuweilen für ewig;" u. s. f. Krasinskis Ungöttliche Komödie ist ein phantastisches Drama, insofern nicht nur der Schauplatz und die Personen, sondern auch die Zeit, in welcher es spielt, eine noch nicht vorhandene, aber von Millionen gepreßter Herzen sehnlichst gehoffte Zeit, vom Dichter geschaffen sind; es ist aber auch ein prophetisches, indem es die Zukunft mit einer Wahrheit antecipiert, daß jeder beim Lesen sagen muß: So kann es kommen. Der mit glühender Phantasie durchgeführte Inhalt ist der Entscheidungskampf der neuen Gesellschaft mit der alten. Diese vertritt der Graf Heinrich, jene Pankraz. Aber der polnische Dicher will sich, getreu dem christlichen Charakter der polnischen Litteratur, von dem Christentum nicht lossagen und sein Drama schließt daher mit den Worten: „Galilæe vicisti!"

Krasinskis zweites Werk **Iridion** (deutsch von Polono-Germanus), ebenfalls in Prosa und in dramatischer Form geschrieben, ist in ästhetischer Beziehung eine noch großartigere Komposition als sein erstes.

Es stellt wiederum den erbitterten Kampf einer alten und neuen Gesellschaft dar, den Kampf der christlichen Weltanschauung gegen die römische Staatsidee. Die Handlung spielt in der verderbtesten Zeit des fallenden Roms, in der Zeit Elagabals. Der Grundgedanke dieser glutvollen Dichtung ist die Idee der Rache, die sich in der Weltgeschichte als Weltgericht darstellt, und in Iridion verkörpert sich ein Prinzip, wie es in Jahrhunderten stets wieder erscheint; er ist, was Faust in der Welt der Gedanken, für die Welt der äußeren Erscheinung. Sein ungeheures Streben mißlingt, und das Drama schließt, wie die Ungöttliche Komödie, mit einer ungelösten Dissonanz. Denn der Dichter bescheidet sich, am Schlusse den rätselhaften Masinissa zu dem über den Sieg des Kreuzes, welcher Rom von neuem die Weltherrschaft sichert, verzweifelnden Iridion sagen zu lassen: „Verzweifle nicht, denn es kommt die Zeit, wo des Kreuzes Schatten den Völkern vor neuer Sonne weicht. Dann streckt es vergeblich die Arme aus, um die Scheidenden noch einmal an die Brust zu ziehen. Nach einander erheben sie sich und sprechen: Wir wollen keine Knechte mehr sein!"

Von dem weiten Gebiete der Weltgeschichte wandte sich Krasinski dem engeren des Vaterlandes zu in den Cantaten **Dämmerungen** (Pozedswit), darin er sein Volk, sollte es wieder frei werden, zu einer Wiedergeburt durch die sittlichen Mächte aufforderte, die in seiner Geschichte wirksam gewesen seien.

Die Entwickelung der Nationallitteratur Polens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darf als eine erfreuliche bezeichnet werden. Wie in wissenschaftlicher Hinsicht, so zeigt sich auch in dichterischer ein ernstes Streben und ein sichtbares Vorschreiten der Polen, welche entschieden angefangen haben, an der Wiedergeburt ihres Landes von innen heraus zu arbeiten. Zwar nicht alle Gebiete nationallitterarischer Hervorbringung sind mit gleichem Erfolg angebaut worden, aber die meisten doch mit Ehren. Im Fache der poetischen Erzählung haben als glückliche Nacheiferer von Mickiewicz und Malczewski sich hervorgethan G. **Zielinski** (**Die Steppen**, **Der Kirgis**, deutsch von Bahn), W. **Syrokomla** (L. Kondratowicz, 1823—62) und V. **Pol** (1807—72, **Mohort**, — deutsch von Bratranek —, **Winicki** und das berühmte lyrisch didaktische **Lied von unserem Lande**, deutsch von Kurtzmann), als Lyriker der Essayist, Ästhetiker und Übersetzungskünstler L. **Siemiensky** (1809—77, **Abende unter der Linde**, **Homers Odyssee**) mit Begabung für das volksmäßige Lied, Ignaz **Chodzko** (1795—1861, **Litauische Bilder**), Stef. **Witwicky** (1801—47, **Edmund**), Th. **Lenartowicz** (geb. 1822, **Kosciuszko**, **Die Entzückung**, **Der Gladiator**) und der vielfach für den bedeutendsten polnischen Dichter der Gegenwart geltende C. **Ujejski** (geb. 1823, **Marathon**, — deutsch von Zipper —, **Klagen Jeremias**, **Biblische Melodien**, **Illustrationen zu Chopin**, **Dramatische Bilder**, **Smok**), als vorzüglicher Lustspieldichter A. **Fredro** (1793—1876), welchen seine Landsleute mit Stolz den polnischen Molière zu nennen pflegen, als Verfasser historischer Romane H. **Rzewuski** (1791—1866, **November** u. a.), als Dichter von vortrefflichen Sittendramen J. **Korzeniowski** (1799—1863), zugleich einer der besten Erzähler seines Landes (**Unsere Schlachta**, deutsch von Löbenstein, u. a.).

Dreißig Jahre hatte die Romantik in Polen das Scepter in der Litteratur geführt und überschwengliche politische Hoffnungen wecken geholfen, die dann in dem un-

glücklichen Aufstande von 1863 bitter enttäuscht wurden. Dies bewirkte, daß jener Umschwung und Übergang zu nüchternerer Erfassung der Thatsachen und der Wirklichkeit sich vollzog, der schon bei einigen der zuletzt genannten Dichter und Schriftsteller sich in der Mahnung zur Selbsteinkehr angekündigt hatte. Die Ansichten der „Positivisten", gestützt auf den Einfluß der modernsten Naturwissenschaft und Philosophie, gewannen mehr und mehr Boden. Nachklänge der voraufgegangenen Periode ließen sich zwar immer noch vernehmen in den Poesien von Felicyan Falenski (geb. 1825, Blüten und Dornen, u. a.), Wladimir Wolski (geb. 1825), Hedwig Luszczewska (s. u.), Leonard Sowinski (geb. 1831, Sonette und Satiren) und Ad. Asnyk (geb. 1838); dieser verband bei edelstem sprachlichem Ausdruck mit dem idealsten Glauben an die unbesiegbare Macht der Poesie die Kunst lebenswahrer Wiedergabe der Wirklichkeit und bethätigte sich glücklich im historischen Drama (Kiejstut) und im Lustspiel (Die Freunde Hiobs).

Das Drama fand in diesem Zeitabschnitte freundliche Pflege. Im historischen Schauspiel versuchten sich mit Erfolg A. Belcikowski (Hunyadi, Król Don Juan), B. Grabowski (Królewicz Marko), J. Szujski (Halszka z Ostroga, Demetriusz II., Dlugocz i Kallimach). Volksstücke verfaßte Wlad. Anczyc (Die Bauernaristokraten, Kosciuszko). Mit Lustspielen erwarben Anerkennung Graf Joh. Al. Fredro d. jgr. († 1891, Fremde Elemente, Arm oder reich, u. a.), E. Lubowski (Die Fledermäuse, Das Ehrengericht), M. Balucki (Die Jagd nach einem Mann, Die Nachbarn, Die Räte des Herrn Rat) auch guter Lyriker und Erzähler und K. Zalewski (Mit dem Fortschritt, Treffdame, Artikel 264 u. a.), der auch im historischen Drama (Marco Fornarini) sich tüchtig erwies. Bei sozialer Tendenz erwiesen poetische Berufung Dan. Zylinski (Jakob Warka) und Wl. Ralski (der Asket).

Der schwere Druck des russischen Regimentes, das auch die Durchführung der russischen als Unterrichtssprache ins Werk setzte, und die Schärfe der Censur beeinflußten die Litteratur insofern, als die meisten Talente sich wie im Drama, so in der erzählenden Kunst bei der Stoffwahl entweder in vergangene Zeiten flüchteten oder dann den Boden allgemein geistiger oder wirtschaftlicher Fragen der Gegenwart aufsuchten, oft mit materialistischen und naturalistischen Neigungen und mit Anlehnung an französische Vorbilder.

Eine Höhe nationaler Geltung, wie sie seit Mickiewicz kein polnischer Dichter mehr innegehabt, erreichte Josef Ignaz Kraszewski (1812—87), welchem fruchtbarsten aller polnischen Autoren die enthusiastische Dankbarkeit seiner Landsleute am 3. und 4. Oktober von 1879 ein Jubelfest seiner fünfzigjährigen Schriftstellerthätigkeit bereitete, wie die Litteraturgeschichte nur wenige zu verzeichnen hat. Die Leichtigkeit, Fülle und Vielseitigkeit von Kraszewskis Hervorbringung ist geradezu phänomenal. Die Reihenfolge seiner dichterischen Werke (lyrische, epische, dramatische Dichtungen, Novellen und Romane), seiner geschichtlichen, ästhetischen, archäologischen, kunsthistorischen, sprachwissenschaftlichen Schriften und Aufsätze ist kaum übersehbar. Den höchsten Preis der Kunst hat er nirgends gewonnen, auch in seinem sogenannten polnischen Faust (Meister Twardowski, dtsch. v. Max) nicht; aber der polnische Scott darf er mit Fug heißen um seiner Romane willen — zu den besten gehören Ostap Bondurczuk, Der Spion, Jermola der Töpfer, Dichter und Welt, Morituri, Resurrecturi, Gold und Kot —, und in der gesamten modernen Litteratur finden sich

J. J. Kraszewski.

Nach Photographie.

nur wenige Beispiele, daß ein Schriftsteller so gesund, so kräftig, so bildend und so heilsam auf ein Volk gewirkt hat, wie Kraszewski auf das seinige wirkte. Er ist der Tröster, Lehrer und Ermutiger Polens gewesen und dies nicht zum wenigsten in jenen politischen Tendenzromanen, die er während seines Aufenthaltes in Dresden schrieb (Das rote Paar, Der Moskowit, Der Jude u. a.). Dem Adel seines Volkes legte er ans Herz, wie vor allem die tüchtige Arbeit adle. Aus seinem Nachlasse stammten noch die Hymnen des Schmerzes und das Idyll in Versen Das Dörfchen.**)

Er hat in seiner am 4. Oktober 1879 zu Krakau gehaltenen Dankrede seine Wirksamkeit ebenso treffend als bescheiden gekennzeichnet mittels der Worte: „Beseelt von dem Glauben, daß, obgleich unser staatliches Wesen aufgehört, wir doch als Volk durch unablässige ruhige Arbeit unser Leben erhalten können und müssen, habe ich getrachtet, diesen Glauben auf andere zu übertragen und ihn in anderen zu festigen durch meine Thätigkeit. Mein Wirkungskreis war bescheiden; ich bin nicht über meine Kräfte hinausgegangen; ich habe mich auf diejenigen Mittel beschränkt, die mir zu Gebote standen. Eines meiner Hauptmittel war die Erzählung (powiesc — so nennt sich im Polnischen bescheiden der Roman), die im Osten schon an der Wiege der Menschheit gestanden; die Erzählung, dieser Proletarier in der Litteratur, welcher den Boden urbar macht und bearbeitet, um andere zu nähren. In derselben kann man der Gesellschaft alle Aufgaben, die sie zu lösen hat, gedanken- und ideenvoll vorzeichnen. Jede meiner Erzählungen nahm entweder die Gegenwart am Puls oder sie knüpfte die zerrissenen Maschen unserer Tradition wieder zusammen. Man hat die Erzählung mißbraucht; richtig behandelt, bietet sie dem Leser die assimilierbarste Nahrung, sie wird zur Propädeutik des Denkens und des geistigen Lebens. So habe ich ein Halbjahrhundert lang das tägliche Schwarzbrot gebacken. Vielleicht hat man darin Kleie gefunden, niemals aber war es speckig. Ja, so ist es! Nie habe ich Zwistigkeiten gefördert, nie Lebende oder Gräber mit Steinen geworfen. Ich habe getrachtet, meinen Worten Liebe einzuflößen, und wegen dieser Liebe, die man wohl herausgefühlt hat, hat man mir das Bittere meiner Worte verziehen. Ich habe nach Kräften zur Einigkeit, Duldsamkeit, Harmonie der Herzen und Gemüter gemahnt."

Kraszewski am nächsten zu stellen ist wohl Heinr. Sienkiewicz (geb. 1845). Nach pessimistischen Anfängen stieg er bald zu freier hoher Künstlerschaft auf, ein Meister der Charakterzeichnung, der spannenden Handlung, der Schilderung und der Sprache in seinen geschichtlichen und Sittenromanen (Mit Feuer und Schwert, Die Sintflut, Herr Wolodyjorski, Familie Polaniecki, Bez Dogmatu), darunter der letztgenannte durch die feine Psychologie der Liebe sich besonders auszeichnet. In der Novelle Die Dritte schlägt die Ader des Humors kräftig. Der noch in die romantische Periode zurückreichende und damals sehr beliebte Sigm. v. Kaczkowski (geb. 1826) trat erst in neuester Zeit wieder hervor mit etwas weitschweifigen, phantasievollen, historisch archäologischen Romanen (Abraham Kitaj, Die Olbrachtsritter). Auf jüdischen Boden führte in seinen Romanen Sigism. Wilkowski (Jnz, geb. 1820, Handzia Zahornicka, Sandor Kowacz, Li i tamci u. a.). Geist und Geschick verraten die Novellen (Verdorbene) und historischen Romane (Starosta Zyrulski, Veto) von Adam Krechowiecki (geb. 1850). Aus Künstlerkreisen nahm den Stoff Joh. Zachariasiewicz (geb. 1825); in die Zeit der Hansa ging zurück mit Hansa, einem gutgeschriebenen, aber deutschfeindlichen Werke der Schauspieler Vinzenz Rapacki (geb. 1840), der auch mit anderen Romanen (Die Sünden des Königs, Zum Licht) weniger Glück hatte, als mit historischen Dramen (Kopernik, Pro honore domus). In der Schilderung bürgerlicher Verhältnisse leistete Treffliches der humoristische Beho-

law Prus (Alex. Glowacki, Die Emanzipierte, Lalka, Stas und Jas), in der des Elendes polnischer Auswanderer in Brasilien Ad. Dygasinski (Zum Genickbrechen), in satirischen Erzählungen Jul. Wieniawski (ps. Jordan, Wanderungen eines Delegierten), in psychologischen Ign. Dabrowski (Falka, Der Tod). Schließlich werde, nach der kurzen Erwähnung des Humoristen V. Los (Lydia Rosyanka, Linoskoczka) und der Erzähler Julian Letowski (Israel in der Wüste, Schwere Zeiten, zuletzt stark realistisch), Edm. Naganowski (Hessy o Grady) und Victor Gomulicki, der Erzählerinnen gedacht, die sich einen ruhmvollen oder angesehenen Namen in der polnischen Litteratur gemacht haben.

Elise Orzeszko.

Unter ihnen überragt alle andern Polens „George Sand“, die geniale Elise Orzeszko (Orzeszkowa, geb. 1847, Letzte Liebe, In der Provinz, Das Tagebuch Waclowas, Die Tugendhaften, Herr Graba, Eli Makover, Martha, Spinngewebe, In den Tiefen des Gewissens, Der starke Samson, Am Niemen, Cham u. a.). Rüstige Vorkämpferin der Frauenemanzipation, bekundete sie eine künstlerische Begabung für Schilderung, die selbst Gegner ihrer Richtung anerkennen müssen; aber ihr Hang zu fast naturalistischem Realismus verleugnete sich in einzelnen ihrer Schriften nicht. Diesen Zug teilt mit ihr die pessimistisch-tendenziöse Valerie Marenné (geb. 1830, Der Gladiator, Jerzy, Leben für Leben, Männer und Frauen, Im Grunde des Lebens, Novellen). Schöne Begabung sprach sich auch aus in den Schriften der Deotyma (Hedw. Luszczewska, Tomyra, Stanislaw Lubomirski), die im historischen Roman Branki w Jasyrec in beweglicher Weise die Schicksale zweier polnischen Frauen in tatarischer Gefangenschaft schilderte; ferner der Maria Rodziewicz (geb. 1860, Dewajtis, Kwiat Lotosu [Lotosblume], Ona, Blekitni), Maria Szeliga (Durch), Savicka (Ostaja) u. a.

So sehr nahm in den jüngsten Zeiten die erzählende Kunst die poetischen Kräfte in Anspruch, daß auf den Gebieten der Lyrik, Epik und Dramatik wenig Erwähnens-

wertes geleistet wurde. Immerhin verdienten sich Anerkennung Kaj. Tetmajer (Dichtungen), Karl Antoniewicz und die Dichterinnen M. Konopnicka (Gedichte) und M. Bartus († 1885).

Auf die Anfänge der polnischen Historik in der Form der Chronikschreiberei ist schon früher hingewiesen worden. Die Beschäftigung mit der vaterländischen Geschichte gehörte mit zum polnischen Patriotismus, und diese Beschäftigung nahm mit dem 18. Jahrhundert an Eifer, Umfang und Tüchtigkeit zu, insbesondere im Fache der historischen Denkwürdigkeiten, einem von jeher wohlversorgten der Geschichteschreibung Polens. Die Memoiren von Kitowicz, Wybicki, Kilinski und dem General Kopec, dem Waffengefährten Kosciuszkos, beleuchten in willkommenster Weise die innere Geschichte ihres Vaterlandes zur angedeuteten Zeit. Die Reihe der modernen Historiker Polens beginnt mit Adam Naruszewicz (1733—1796), der in seiner Historya narodu polskiego, welche bis zum Erlöschen der Piastendynastie herabreicht, der polnischen Nationalgeschichte zuerst eine kritisch-historisch gesicherte Grundlage gab. Unter seinen nächsten Nachfolgern that sich der scharf- und freisinnige Hugo Kollontaj hervor, der erste Kulturhistoriker seines Landes. Der bedeutendste historische Forscher Polens, Joachim Lelewel, wurde 1786 zu Warschau geboren und ist 1861 in Paris gestorben. Dieser Ehrenmann von wahrhaft antikem Charakter war es, welcher mit Bewußtsein und Befähigung die kritisch-analytische Methode in die polnische Historiographie einführte und dadurch der eigentliche Begründer der Geschichtewissenschaft in Polen geworden ist. Seine gelehrten Arbeiten über die Geschichte seines Vaterlandes sind in einer 20 Bände starken Gesamtausgabe unter dem Titel Polen, seine Geschichte und Geschäfte erschienen (1855—1866), und dieser Sammlung wurde auch seine gemeinfaßliche Polnische Geschichte einverleibt, welche er 1829—36 herausgegeben hatte. Würdig beschritten die von Lelewel eröffnete Bahn sodann Andreas Moraczewski (1802—1855), A. Bielowski († 1877, der Begründer der „Monumenta Poloniae historica“), Theodor Morawski († 1879) und Karl Szajnocha (1818—68) als Erforscher und Darsteller der Vaterlandsgeschichte, der letztere mit Erfolg bestrebt, mittels künstlerisch-stilistischer Rundung seiner Schriften die Lehren der Geschichte allen Empfänglichen nahezubringen. Bedeutsame Arbeiten sind Katinkas Der vierjährige Reichstag und J. Korzons (geb. 1839) Innere Geschichte Polens unter Stanislaus August. Als nationaler Rechts- und Litteraturhistoriker hat sich Alexander Maciejowski (geb. 1792) einen wohl begründeten Ruf erworben, einen noch größeren M. Wiszniewski (1794—1865, „Historya literatury polskiej“), und mit einer Allgemeinen Litteraturgeschichte (Historya literatury powzechéj) ist F. H. Lewestam hervorgetreten (1863).

Rußland.

„Die russische Litteratur ist kein inländisches, sondern ein exotisches, aus dem Auslande herübergepflanztes Gewächs.“ Dieser Satz, womit Jordan seine Darstellung der russischen Litteraturgeschichte beginnt, ist eine Wahrheit und weist zugleich darauf hin, daß die litterarische Thätigkeit Rußlands erst mit der Zeit beginnt, in welcher dessen Bewohner mit dem civilisierten Westen Europas in Verbindung traten und sie

der brutale Revolutionär, Peter der Erste, in die europäische Kultur hineinknutete. Mit dem Tode dieses Zaren, in welchem sich zuerst die bedrohliche Weltstellung des Zarentums scharf ausprägte, endete die alte Volksdichtung Rußlands und hob die moderne Kunstdichtung an. Die Volkssprache von Peters Reich zerfiel in drei Dialekte, in den moskowitischen oder nördlichen, in den kleinrussischen oder südlichen und in den weißrussischen oder westlichen. Gegenüber der Volkssprache stand die kirchlich-slavische, in welcher die alten Bibelübersetzungen, Liturgien und Heiligenlegenden verfaßt sind und in welcher der Vater der russischen Geschichtschreibung, der Mönch Nestor (1066 bis 1130) seine Russische Chronik schrieb (deutsch von Schlözer), die von 862—1110 reicht, deren Urtext aber verloren ging, sodaß sie nur sehr entstellt auf die spätere Zeit gekommen ist. Aus diesen sprachlichen Elementen setzte sich die jetzige russische Schriftsprache zusammen, jedoch mit Vorherrschen der moskowitischen Mundart, welcher Peter den Vorzug gab und welche besonders als Sprache des Heeres, dessen Kern von jeher die moskowitischen Russen bildeten, in einem durchweg militärisch organisierten Lande ein Übergewicht über die übrigen Dialekte gewinnen mußte. Die russische Sprache ist übrigens unter allen slavischen die reichste an Wurzeln, Formen und Wendungen, dabei klangvoll und der Kraft keineswegs ermangelnd.

Die tatarische Herrschaft über Rußland verhinderte jede Entwickelung der Litteratur. Erst nachdem sich das Land wieder von seinen Bedrängern befreit, erwachte langsam geistiges Leben. 1564 wurde die erste russische Buchdruckerei in Moskau errichtet. Ein merkwürdiges Werk aus jener Zeit sind die Domostrói (Das Buch von der Haushaltung), eine Sammlung von bürgerlichen Lebensregeln. Dem nun folgenden Einflusse der überlegenen polnischen Bildung, hauptsächlich von Kiew aus, wirkten Petrus Mogilas und seine Schüler entgegen, schon weil diese Bildung ganz jesuitischen Stempel trug. In Moskau ward eine Akademie mit nationaler Richtung gegründet; schüchterne Anfänge in Dramendichtung ließen einen Aufschwung hoffen. Und nun that eben Peter der Große das seine in seiner Weise, zum Beispiel durch Verwendung von Schauspielen für seine Reformzwecke und durch Anstellung im Auslande Gebildeter, um Rußland auch litterarisch zu civilisieren.

Der aus der Moldau stammende Fürst Kantemir (1708—1744), welcher sich in den schöngeistigen Salons von Paris litterarisch gebildet hatte, eröffnete die russische Litteratur mit seinen Satiren, also gerade mit einer poetischen Gattung, welche entschieden ein Erzeugnis der Civilisation und Reflexion ist. Er bahnte der französierend konventionellen Dichtkunst den Weg nach Rußland, und sein Nachfolger M. W. Lomonosow (1711—1765) war trotz vielseitiger Begabung nicht der Mann, diesen Weg zu verlassen. Er hat ihn im Gegenteil recht breit getreten. Sein großes formales Verdienst als Reformator der Sprache und als Schöpfer der russischen Metrik soll ihm nicht geschmälert werden; allein seine Fabeln, Lieder und Oden (letztere in der Manier Günthers, den er in Deutschland kennen gelernt), seine epischen und dramatischen Versuche sind „aus dem Auslande herübergepflanzte Gewächse" und im Grund ebenso wertlos wie die Reimereien seines Nebenbuhlers Trediakowski (1703—69). Etwas mehr Wärme und selbständige Gedanken verraten W. P. Petrows (1736—1800) Oden. Die Bemühungen A. P. Sumarokows (1718—77) um das Theater mußten bei seiner sklavischen Nachahmung der französischen Tragiker unfruchtbar bleiben. Überhaupt fand das dramatische Element der russischen Poesie bis heutzutage noch keine rechte Ent-

wickelung, weil ein nationales Weiterbauen auf der volkstümlichen Basis, welche die im 17. Jahrhundert aus Polen herübergekommenen Mysterienspiele gelegt hatten, gänzlich vernachlässigt worden war.

Der Name von G. R. Derschawin (1743—1816) führt uns in die Zeit Katharinas der Zweiten, welche bei ihrem Streben nach Popularität die einheimische

G. R. Derschawin. Nach einem Stiche.

Litteratur öffentlich begünstigte, während sie sich mit ihren französierten Hofleuten heimlich darüber lustig machte. Sobald aber das Drama einen freiern Flug nahm, schritt sie dagegen ein und verbot so ein Drama von Jak. Knjaschnin (1742—91), das die Vernichtung der Republik Nowgorods durch das moskowitische Zarentum zum Gegenstand hatte. Derschawin war ihr Hofdichter, d. h. die Zarin erlaubte ihm allerhuldreichst, sie unter dem Namen Feliza zu verherrlichen, wofür sie ihm eine goldene Dose schenkte und Ämter verlieh. Am berühmtesten ist er als Odendichter, und seine berühmteste Ode die An Gott (deutsch von Borg, von Kotter und von Bodenstedt).

welche ganz in der Manier Jean Baptiste Rousseaus sich abwindet und ein innerlich durchaus kaltes Stück Rhetorik darstellt. Aber er hat eine bedeutende Seite, eine nationalrussische, und diese tritt in seinen Sieges- und Triumphoden an Suwarow und andere russische Generale hervor. Die Idee des Zarentums lebte da in Derschawin und machte ihn zum Poeten. „Oh, du mit dem Blitze vergleichbares Volk," ruft er in einem dieser Gedichte den Russen zu, „du verstehst den Tod und die Mühen zu verachten. Nur dem Einen, dem Zaren, unterworfen, wirst du mit ihm allein durch die Waffen den Glauben zu verbreiten vermögen. Großes Volk, dein Gott mit dir! Wozu sind die Traktate? Oh, Rußland, mache nur einen Schritt vorwärts, und die ganze Welt ist dein!" War Derschawin ein wahrer Prophet? Gewiß ist, daß Rußland, seit er ihm diese Worte zugerufen, schon mehr als einen Schritt vorwärts gemacht hat. Derschawins Freund W. W. Kapnist (1756—1823), ermattete bald, wenn er jenem im kühnen Odenfluge folgen wollte; aber es lebte etwas von dem revolutionären Geiste des 18. Jahrhunderts in ihm, wie seine Ode Die Knechtschaft beweist. Außerdem hat er ein Lustspiel in Alexandrinern geschrieben, betitelt Die Chikanen, welches die russische Justiz geißelt und mit Denis v. Wisins (1745—92) Muttersöhnchen (Nedorossl) und A. Gribojedows (geb. 1793, ermordet 1829) Wehe dem Gescheiten! oder Kummer aus Geist (Góre ot umá) von den Russen zu ihren besten Komödien gezählt wird. Der Periode Katharinas der Zweiten gehören noch H. F. Bogdanowicz (1743—1803) und J. A. Nelebinskij-Meleckij (geb. 1751) an. Jener verdarb in seinem komischen Heldengedicht Duschenka einen hübschen einheimischen Märchenstoff durch die Einmischung gallicisierender Mythologie, dieser hat einige zarte und gefühlvolle Lieder gedichtet.

In N. M. Karamsin (1765—1826) erhielt Rußland zum ersten Mal einen tüchtigen Geschichtschreiber, der sich nach den großen Historikern des 18. Jahrhunderts gebildet und in 12 Bänden Die Geschichte des russischen Reichs (deutsch von Hauenschild und Goldhammer) nach den Quellen geschrieben hat, d. h. bis zum Jahr 1611. Das Werk sollte seinem Plane zufolge noch weitergeführt werden, d. h. bis zur Throngelangung des Hauses Romanow; aber Karamsin, der ein noch besserer Hofmann als Historiker war, hielt es nicht für geraten, seinen Forschereifer auch auf die Romanows auszudehnen. Karamsin hat, auch ganz abgesehen von seiner Thätigkeit als Novellist, unstreitig bedeutend auf die Entwickelung der russischen Litteratur eingewirkt. Sein Geschichtewerk trug dazu bei, das nationale Bewußtsein anzuregen, und bald strebte dieses auch nach litterarischer Bethätigung. Nicht vielen — besonders nicht dem Nachahmer Lafontaines in der Fabel und Erzählung, J. J. Dmitrijew (1760—1837), der sich indessen in seinem episch-dramatischen Gedicht Jermak wenigstens an einem nationalen Stoff versuchte — gelang es, russisch zu dichten, wohl aber einem, dem Fabulisten J. A. Krylow (1768—1844), dessen Fabeln (deutsch von Löwe und von Gernet) vermöge ihrer scharfen Beobachtungsgabe, volkstümlichen Laune und Gemütlichkeit in Rußland eine unermeßliche Popularität gewannen. Der Tragiker W. A. Oserow (1769—1816) oder vielmehr seine Helden und Heldinnen sind noch ganz französisch drapiert. Jetzt trat jedoch in der Nachahmung wenigstens ein Wechsel ein. Man gab die französischen Muster auf und griff zu deutschen und englischen. Die deutsche Klassik und die englische Neuromantik wurden maßgebend, Schiller, Scott und Byron die beliebtesten Vorbilder.

Als der Markstein dieser neuen litterarischen Periode Rußlands ist W. A. Shukowski (1783—1852) zu betrachten, der sichs angelegen sein ließ, durch treffliche Übersetzungen von Dichtungen Schillers, Klopstocks, Herders, Bürgers u. s. f. seine Landsleute mit der deutschen Litteratur in Beziehung zu setzen.[273] Die Bearbeitung deutscher Balladen führte ihn zur selbständigen Balladenpoesie, der er seine besten Erfolge verdankte. Auch patriotische Lieder hat er gedichtet, von denen besonders Der Sänger im russischen Lager, welches in dem verhängnisvollen Jahre 1812 ent-

J. A. Krylow. Stich aus der Sammlung T. O. Wild, Magdeburg.

stand, berühmt geworden. Dem Zaren und einer Menge russischer Generäle wird da jedem ein Vers oder eine Strophe geweiht, und das Ganze hört sich an wie eine in rhetorische Phrasen eingewickelte Musterungsrolle. Wie Shukowski deutsche Romantik und Befreiungskriegslyrik in Rußland eingeführt hat, so führte K. N. Batjuschkow (1787 bis 1855) die melodischen italischen Formen ein, deren Studium seinen Gedichten einen seltenen Wohllaut verlieh. J. Koslow (1780—1840) führt uns wieder in eine andere Region, in die Sphäre Byrons, mit seiner poetischen Erzählung Der Mönch (deutsch von Tietz), deren sentimentaler Firnis die offenkundige und schwächliche Nachahmung von des englischen Dichters Giaur nicht verbergen kann. Der Satire boten die Zustände von damals Gelegenheit genug; sie bethätigte sich in Das Irrenhaus von A. F. Wojeikow († 1839).

Es ist bekannt, daß, nachdem schon die liberalisierenden Anläufe der ersten Regierungsjahre Alexanders I. den „westlichen Ideen“, d. h. der europäischen Zivilisation, in der russischen Gesellschaft einigermaßen Bahn gebrochen, die aus den Kriegen von 1813—15 heimgekehrten russischen Offiziere politische, soziale und litterarische Anschauungen mit nach Hause brachten, welche mit dem Zarismus bald feindlich zusammenstoßen mußten. Kondratij Fedorowitsch Ryléjew (geb. 1795), der feurig patriotische Dichter der Träumereien und der epischen Gaben Woinarowski (deutsch von Chamisso) und Die Beichte Naliwaikos, büßte als Dekabrist seine Freiheitsideen durch Hinrichtung (1826). Aus dem Gegensatze des in die gebildeteren Kreise eingegangenen Liberalismus zu dem zarischen Autokratismus entwickelte sich jene pessimistische Auffassung von Menschen und Dingen, welcher ja gerade dazumal Byron einen dichterischen Ausdruck von europäischer Mächtigkeit verlieh. Kein Wunder daher, daß der Byronismus für längere Zeit der russischen Litteratur seinen Stempel aufdrückte und daß der englische Dichterlord der Fixstern wurde, an welchem die Blicke der russischen Poeten hingen.

Auch der größte dichterische Genius, den Rußland bisher erzeugt hat, auch Alexander Puschkin (geb. 1799 zu Petersburg, gestorben an einer im Duell erhaltenen Schußwunde am 10. Februar 1837) drehte sich um diesen Fixstern, ein prächtig leuchtender und heiße Strahlen werfender Trabant, aber immerhin ein Trabant, der sich gegen das Ende seiner Bahn von seinem Planeten nur emanzipierte, weil ihm ei anderer, der Zar, mehr Licht spendete. Puschkin begann seine dichterische Laufbahn als Jakobiner und endigte sie als Bewunderer des Zaren Nikolaus. Eins seiner Erstlingsprodukte, seine ingrimmige Ode An den Dolch, welche handschriftlich in Rußland kursierte, wurde gleichsam das Kredo aller Mißvergnügten. Beinahe alle seine lyrischen Gedichte, wie seine Balladen aus dieser Zeit — und einige der erstern wie der letztern (z. B. Der Engel und der Dämon, Der Sänger, Der schwarze Shawl, Napoleon, Die beiden Raben, Der Woiwode, Der Hussar) gehören mit zu dem Besten, was er gedichtet — atmen die düstere Stimmung eines jungen und glühenden Herzens, welches der ungeheure Druck des zarischen Systems zusammengequetscht und das sich in wilden Rachegesängen Luft macht oder in tobenden Orgien sich selbst und die Welt zu vergessen sucht. Aus solchen Orgien pflegen dann geniale Frivolitäten hervorzugehen, wie Puschkins Gabrielide, in welcher die Empfängnis Mariä besungen wird. Indessen gewährten derartige Versuche dem Dichter nicht für lange Befriedigung. Er hatte, von Alexander I. als Liberaler in das Innere des Reiches verbannt, Gelegenheit, Volkssitten und Volkspoesie an der Quelle kennen zu lernen. Er vertiefte sich in die nationalen Traditionen und entnahm denselben den Stoff zu seiner ersten größeren Schöpfung, zu der in Ariosts Manier gehaltenen poetischen Erzählung Rußlan und Ludmilla, in welcher schon deutlich das Streben vortrat, die ausländische Romantik mit dem einheimisch Volkstümlichen zu verbinden. Dies hat Puschkin mit Mickiewicz gemein, und es ist ihm auch kaum weniger gelungen als diesem. In Puschkins zweiter Dichtung Der Gefangene im Kaukasus macht sich schon der Einfluß Byrons stark fühlbar und sollte von jetzt an nimmer verschwinden. Es folgte eine dritte poetische Erzählung, Der Springbrunn von Baktschisarai, in der Krim spielend, sehr zart und anmutig ausgeführt; eine vierte, Die Zigeuner, wild phantastisch; eine fünfte, Die Raubbrüder, nach meiner Ansicht das Natio-

Alexander Puschkin.

Nach einem Stiche.

nalste und Volksmäßigste, was Puschkin geschaffen; eine sechste, die umfangreichste von allen, betitelt Poltawa, in welcher ein Held Byrons, Mazeppa, in eigentümlichen Verhältnissen und in eigenartiger Beleuchtung vor uns tritt; dann das graziöse Märlein von Silvan, Harald und der Schwanenprinzessin. Graf Nullin ist der nach Rußland verpflanzte Beppo Byrons, dessen Don Juan unsern Dichter auch zu seinem Hauptwerk, einem Roman in Versen, betitelt Eugen Onegin (acht Bücher), anregte. Hier entfaltete Puschkin seine größte Kraft und Kunst.

Die Schilderungen des Gesellschaftslebens und der sozialen Typen Rußlands sind meisterhaft, die eingewobenen Reflexionen gedankenreich und voll satirischen Humors, welcher freilich mit der russischen oder, genauer gesprochen, mit der petersburger „Gesellschaft“ nicht sehr sanft umspringt. In einer von der Zensur gestrichenen Strophe seines Onegin hat Puschkin diese Gesellschaft so gezeichnet:

„In dieser Welt voll Thoren, Laffen,
Verkäuflicher Gerechtigkeit,
In Uniform gesteckter Affen,
Auswürfen jeder Schlechtigkeit,
Spionen, frömmelnder Koketten
Und Sklaven, stolz auf ihre Ketten —
In dieser Welt der Heuchelei,
Des Lugs, des Trugs, der Kriecherei,
Verschmitztheit, Roheit, Alltagsleere,
Klatschsucht, Verleumdung, Unnatur,
In diesem Tugendgrab, wo nur
Das Laster kommt zu Ruhm und Ehre —
In diesem Sumpf, in welchem wir
Uns, Freunde, alle baden hier.“

Das sechste Buch ist der Kulminationspunkt des Ganzen. Das Duell zwischen dem jungen Poeten Wladimir und dem blasierten Onegin, in welchem jener fällt, ist mit unübertrefflicher Energie dargestellt, und niemand wird ohne Wehmut die Strophen lesen, welche Wladimir in der Nacht vor seinem Tode niederschreibt. Es ist, als sei Puschkin hier von einer Ahnung des eigenen tragischen Ausgangs erfaßt worden.

Wäre dieser Ausgang weiter hinausgerückt worden, so hätte die russische Litteratur von Puschkin noch manche Bereicherung erwarten dürfen, wie sein großartig angelegtes dramatisches Gedicht Boris Godunow oder der Pseudo-Dimitri beweist.[*4)] Er war offenbar auf dem Wege zur Selbständigkeit, als die unerbittliche Kugel ihm Halt gebot. So aber ist er aus der Nachahmung nie recht herausgekommen, und ganz echtrussisch war er nur einmal da, wo er in seinem berüchtigten und poetisch unbedeutenden Gedicht An Rußlands Verleumder, vom Geiste des Zarentums besessen, den Völkern Europas diesen als Schreckgespenst vorhielt. Puschkin hat auch einige Novellen geschrieben, sowie eine Geschichte des Pugatschewschen Aufruhrs (deutsch von Brandeis).

Zu der durch Puschkin begründeten romantischen Schule werden insbesondere Baratynskij (1800—1843, Eda, Der Ball, Die Zigeunerin), A. A. Delwig (1798—1831), Podolinskij und der „russische Anakreon“, der zugleich innige und feurige Lyriker N. M. Jasykow (1803—46) gezählt. Einen ebenbürtigen Nachfolger oder vielmehr Mitstrebenden fand Puschkin in Michail Lermontow (geb. 1814). Auch der Ausgang dieses Dichters war wie der Puschkins. Wie dieser im Onegin seine Todesart prophetisch vorhergeschaut hatte, so Lermontow in seinem Roman Der Held unserer Tage und zwar höchst merkwürdigerweise mit fast wörtlich zutreffender Bezeichnung der Umstände. Der Dichter fiel, kaum dreißig Jahre alt, am 27. Juli 1841 in einem Duell im Kaukasus, wohin er auf Veranlassung der racheheischenden Ode, die er an Puschkins Grab angestimmt hatte, verbannt worden war.

„Ein schreckliches und düsteres Los" — sagt der Russe Herzen (Rußl. soziale Zustände S. 136) — „ist bei uns jedem bereitet, der es wagt, sein Haupt über die von dem kaiserlichen Scepter vorgezeichnete Schranke zu erheben. Die Geschichte unserer Litteratur ist ein Verzeichnis von Märtyrern oder ein Register von Sträflingen. Ryléjew wurde auf Nikolaus' Befehl gehenkt. Puschkin ward in einem Alter von achtunddreißig Jahren in einem Duell getötet. Gribojedow ist in Teheran ermordet worden. Lermontow fiel, dreißig Jahre alt, in einem Duell im Kaukasus. Wenewitinow ging mit zweiunddreißig Jahren durch die Gesellschaft zu Grunde. Kolzow wurde von seinen nächsten Verwandten zu Tode geärgert und starb dreiunddreißig Jahre alt. Belinskij kam mit fünfunddreißig Jahren in Hunger und Elend um. Poleschajew starb im Militärhospital, nachdem er gezwungen gewesen, acht Jahre im Kaukasus zu dienen. Baratynskij starb in der Verbannung, nachdem dieselbe zwölf Jahre gedauert hatte. Bestuschew erlag, noch ganz jung, im Kaukasus, nach vorausgegangener Zwangsarbeit in Sibirien." Wenn man diese und ähnliche Auslassungen Herzens zusammenhält mit den beiden Aufsätzen des Verfassers der Neuen Bilder aus der Petersburger Gesellschaft (1874) über Litteratur und Litteraten unter Kaiser Nikolaus (S. 110 fg.) und über Puschkin und Dantés (S. 155 fg.), dann begreift man, daß ein Russe das Verhältnis der russischen Litteratur zum Russentum der nikolaitischen Zeit also kennzeichnen konnte und mochte: „Die russische Litteratur ist ein Strauß von künstlichen Rosen auf einem Misthaufen."

M. Lermontow. Nach einem Stiche.

Lermontow ist im ganzen über den Byronismus nicht hinausgekommen; er hat als Zerrissenheitspoet begonnen und geendigt, und noch das letzte oder vorletzte Gedicht, welches er geschrieben, war eine Art Stoßseufzer über das Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit, über die Stellung des Genius zur Gesellschaft, — allerdings ein höchst genialer Stoßseufzer.

Es ist das Gedicht *Der Prophet* gemeint (Bodenstedts Übers. I, S. 306):

„Seit mir vom ewigen Geschick
Gegeben ward prophetisch Wesen,
Konnt' ich in jedem Menschenblick
Das Laster und die Bosheit lesen.

Durch That und Wort der Tugend dann
Wollt' ich die Welt vom Bösen reinigen,
Doch meine Nächsten huben an
Zu zürnen mir und mich zu steinigen.

Ich streute Asche auf mein Haupt
Entfloh den Städten weit und büßte;
Jetzt leb' ich, alles Guts beraubt,
Gleichwie ein Vogel in der Wüste.

Mir, nach des Ew'gen Ratschluß, dort
Beugt sich die Kreatur der Erde,
Die Sterne horchen meinem Wort
Mit freudestrahlender Gebärde.

Doch wenn ich jetzt noch dann und wann
Zur Vaterstadt die Schritte richte,
So hebt der Greis zum Kinde an
Mit selbstzufriedenem Gesichte:

„Seht, euch ein Beispiel sei der Thor!
Wie stolz er that mit seiner Kunde,
Und thöricht spiegelt er uns vor,
Es rede Gott aus seinem Munde!

Seht seine hagere Gestalt,
Sein Antlitz, ganz entstellt vom Leiden;
Seht, Kinder, wie jetzt jung und alt
Ihn voll Verachtung scheun und meiden!"

Allein trotz seines Byronismus muß Lermontow zugestanden werden, daß seine Poesie das freieste, selbständigste und männlichste Wort, welches Rußland bislang gesprochen hat. Lermontows Dichten war das rastlose Ringen eines freien, einsamen und vornehmen Geistes gegen den nivellierenden Druck einer unerbittlichen Autokratie, und gewiß war die Verzweiflung des sich frei fühlenden Russen gegenüber dem Zarismus eine wahrere und berechtigtere, als die des englischen Lords gegenüber den Zuständen *seines* Landes. Lermontow ist bedeutend in der Lyrik und groß in der poetischen Erzählung. Seine byronisch gefärbten Dichtungen letzterer Art (*Der Tscherkessenknabe*, eigtl. Mzyry, der Noviz, *Ismail Bey*, *Hadschi-Abrek*, *Der Dämon*, *Die Rentmeisterin*) spielen fast alle im Kaukasus, dessen Natur sie prachtvoll schildern. Den Tscherkessenknaben hat man mit Recht ein Juwel der modernen Poesie genannt, aber höher noch stellte sich, originaler erwies sich Lermontow in seinem echtnationalen, reinrussischen *Lied von dem Zaren Iwan Wassiljewitsch*. Denn dieses kleine Epos giebt Geist und Form altslavischer Volkspoesie mit unvergleichlicher Naivität und Treue wieder und zwar in der Form eines vollendeten Kunstwerkes.

Rußland ist aller Hemmnisse und Hindernisse ungeachtet in die europäische Kulturbewegung eingetreten; sowohl die Slavophilen (Chomjakow, die eifrigen Aksakow u. a.), als die sog. Westlinge (Herzen, Belinskij, Ogarew u. a.) suchten auf nationalem und sozialem Wege Rußland zeitgemäß umzugestalten, und Männer wie der vielverdiente, freilich zuletzt dennoch durch die Verhältnisse gebeugte und gebrochene Publizist und Popularhistoriker Nikolaus *Polewoi* (1796—1846, Dramen *Ugolino*, *Parascha*, Historik: *Geschichte des russischen Volkes*) haben ihre beste Kraft daran gesetzt, ihrem Vaterland die Segnungen wahrer Bildung zu teil werden zu lassen, — in ganz anderer, in edlerer Weise als der in seinen säbelrasselnden Spektakeldramen die Zarenvergötterung bis zum Blödsinn treibende Nestor *Kukolnik* (1809—1868) oder der Polyhistor Th. *Bulgarin* (1789—1859), eine Art russischer Kotzebue. Bulgarin war von Geburt ein Pole. Seine *Memoiren* (deutsch von Reinthal und Clemenz.

1858 fg.), geben eine anschauliche Schilderung der Zustände Polens zur Zeit des Untergangs der Republik.

Der geistvolle Kritiker und Dichter, der den reaktionären Bulgarin als „den Ludwig XIV. der russischen Litteratur“ bezeichnete, Fürst Wjäsemskij sagte einmal: „Das russische Volk erwartet erst eine Litteratur. Bis dahin war die Litteratur alles, was sie sein wollte: sie war französisch, deutsch, klassisch, romantisch, aber nie russisch. Die Verse Lomonosows, die Lyrik Dershawins, endlich Puschkins so wunderbar mannigfaltige und dem Volkscharakter sich nähernden Werke, kurz die gesamte bisherige russische Litteratur kann der Undankbarkeit und Ungerechtigkeit gegen ihr eigenes Vaterland beschuldigt werden; denn sie stellt durchaus nicht das Leben ihres Volkes dar. Sie ist nur der Widerhall der sogenannten zivilisierten oder europäischen allgemeinen Salongesellschaft. Die echtrussische Gesellschaft hat den Mund noch nicht aufgethan.“ Aber dieser Ausspruch dürfte doch einzuschränken sein im Hinblick auf eine nationale Dichtung wie Lermontows Lied vom grausen Zaren und im Hinblick auf die neueren Phasen der russischen Lyrik und Novellistik. Zwar hat ein durch Shakspeare und Goethe beeinflußter, jüngerer Dichterkreis, zu welchem man Wenewitinow, Chomjakow, Benediktow, Timofejew und Jakubowitsch zählt, weniger geleistet als versprochen; dagegen aber haben der arme Alexei Kolzow (1809—42, Gedichte, deutsch von Fiedler), dann S. Alipanow und A. J. Ul'janow Lieder gesungen, die ganz frisch und eigentümlich aus dem russischen Volksherzen entsprungen sind und eine originale Lyrik eröffneten.

Zur Bestätigung dessen betrachte man die nachstehende kurze (durch Altmann verdeutschte) Romanze von Ul'janow, welche den schönsten Äußerungen der slavischen Volkspoesie ebenbürtig ist:

„Heda! wer klopft so ungestüm
An meines Hauses Pforte?“ —
„„Dein Gatte, Mascha, ist's, mach auf!““ —
„Halt! Gieb Erkennungsworte!“ —

„„In deinem Hofe steht ein Strauch,
Der Nüsse viel mag tragen.““ —
„Ha, Schelm! fürwahr, das konnte dir
Der Nachbarn einer sagen.“ —

„„In deiner Stube steht ein Bett
Von Ebenholz, dem braunen.““ —
„Ha, Schelm! die Amme mochte dir
Wohl zu die Kunde raunen.“ —

„„An deinem Busen ist ein Mal,
Inmitten beider Brüste!““ —
„O, auf die Thür! Tritt ein, Iwan,
Sei der von mir Geküßte!“

Das gleiche Lob gebührt den Dumken des 1814 als Leibeigener geborenen, jahrelang eingekerkerten und 1861 gestorbenen Kleinrussen T. G. Schewtschenko, welcher das Leid und den Gram der Armen und Bedrückten in ergreifend schwermütigen Lauten sprechen oder vielmehr weinen zu lassen verstand.[275]) Auch in der Novellistik und Romandichtung fand ein unleugbarer Fortschritt statt.[276]) Ihre Hauptpfleger waren der unglückliche A. Bestuschew (genannt Marlinskij, 1795—1837), der, in die Verschwörung von 1825 verwickelt, erst nach Sibirien, dann als gemeiner Soldat in den Kaukasus geschickt wurde und dort als Offizier heldischen Tod fand, und dessen unter dem Titel Kaukasus gesammelte Erzählungen und Skizzen trotz der manchmal etwas ungeschlachten Form überall einen Poeten von nicht geringer Begabung verraten; ferner Graf Sollogub (Tarantas), Gräfin Rastopschin, W. Druschnin, Masaljskij (Die Regentschaft Birons), Sagoskin, Odojewskij, W. J. Dahl (1802—72, Der Rausch, Der Hausknecht), Uschakow, Helene

Hahn, N. Pawlow (1805—64), Herzen (s. u., Roman Wer ist schuld?) und Nikolai Gogol-Janowskij (1809—52). Der letztgenannte ist der ursprünglichste und eigentümlichste von allen. Man darf ihn einen wirklich nationalen Novellisten nennen und seine Gemälde des Provinziallebens, insbesondere des kleinrussischen, wie er sie in seinen zahlreichen größeren und kleineren Erzählungen, ganz vorzüglich aber in seinem leider

N. Gogol. Nach einem Stiche.

unvollendeten Roman Die toten Seelen (deutsch von Löbenstein) entwarf, sind mit so photographischer Treue gezeichnet, daß er dadurch der Begründer einer sogenannten „naturalistischen“ oder „realistischen“ Dichterschule und der sog. „Enthüllungslitteratur“ in Rußland geworden ist. Als Dramatiker hat Gogol die Mission Gribojedows, d. h. die dramatische Geißelung der russischen Gesellschaft, wieder aufgenommen und mittels seiner Komödie Der Revisor (deutsch von E. F. 1875) meisterlich weitergeführt

Hier wird mit einer Skorpionengeißel die Korruption der russischen Beamtenwelt gezüchtigt, so witzig, daß der Zar Nikolaus bei der Aufführung des Revisors sich vor Lachen die Seiten hielt; aber das zarische Lachen verscholl und die Korruption blieb, blieb dergestalt, daß Nikolaus bekanntlich eines Tages sagte: „Ich und mein Sohn sind in Rußland die einzigen Leute, welche nicht stehlen." Viel zahmer und auch weit weniger witzig als die berühmte Komödie Gogols, aber keineswegs talentlos sind die Lustspiele des „Vaters der russischen Komödie", A. Nik. Ostrowskij (1823—86, Fehl und Leid, Ein warmes Herz, Armut ist kein Fehler), welcher seine Stoffe mit Vorliebe aus den Kreisen der russischen Kaufleutewelt holte und als Sittenmaler aufrichtige Annerkennung verdiente und fand. Im Drama höheren Stils versuchte sich Graf Alexei Tolstoi (1817 bis 1875, auch Romandichter: Fürst Sarebränij, deutsch von W. Lange, 1882); sein Don Juan, die Trilogie Der Tod Johannes des Schrecklichen und Boris Godunoff sind trotz rhetorischer Breite den gelungeneren historischen Stücken beizuzählen, deren die russische Litteratur nicht eben viele aufzuweisen hat.

Die zarische Autokratie, wie Nikolaus sie verstand und übte, brach schließlich an ihrer Hohlheit, Überspannung und Überhebung zusammen. Die Eisdecke, welche der Zar über Rußland hingebreitet hatte, barst, als er selbst in der Gruft der Peter-Paulsfestung verschwunden war. Der Krimkrieg, die Throngelangung Alexanders II., die Aufhebung der bäuerlichen Leibeigenschaft, die Reformen im Verwaltungs- und Gerichtswesen, die Lockerung der Pressefesseln, das alles brachte in Rußland eine Bewegung zuwege, welche den Zarismus in seinen Fundamenten zu erschüttern drohte. Wenn die litterarische Opposition, welche in den 40er Jahren an der Universität Moskau ihren Mittelpunkt und in dem genialen Kritiker W. G. Belinskij (1811—48), dem Adepten Schellings und Hegels, ihren einflußreichsten Pfadfinder und Wegweiser gehabt, noch in den Regionen philosophischer Theorien und ästhetischer Probleme sich bewegt hatte und nur mittels der Thätigkeit von einzelnen ihrer Mitglieder, namentlich der von A. Herzen, vom theoretischen auf das praktische, d. h. auf das politische und soziale Gebiet hinübergetreten war, so wurde jetzt offenbar, daß inzwischen ein Geschlecht herangewachsen, welches vom litterarischen und politischen Liberalismus zum wissenschaftlichen und sozialen Radikalismus vorschritt und alles in Rußland Bestehende, Staat, Kirche und Gesellschaft, in Frage stellte, verneinte und befehdete. Diesem „Nihilismus" — einem natürlichen Sohn des nikolaischen Zarismus — zur Seite ging der von den Aksakow und Katkow in Moskau gepredigte, russisch-mongolische, eroberungslüsterne und verschlingungsgierige Panslavismus. Allerdings schienen sich diese beiden Ismen zu widersprechen; allein daß sie sich unter Umständen mitsammen zu verständigen wußten, hatte schon einer der Hauptpropheten des Nihilismus, M. Bakunin, dadurch bewiesen, daß er sich bei Gelegenheit als panslavistischer Chauvinist aufspielte. Neben der panslavistischen und der nihilistischen Strömung, welche letztere unmittelbar nach dem russisch-türkischen Krieg von 1877—78 — einer Machenschaft des Panslavismus — in wahrhaft erschreckender Weise hervortrat, die wildesten revolutionären Mittel gebrauchend, suchte sich eine dritte geltend zu machen, die gemäßigt-liberale, welche Partei, so ziemlich alle wirklich gebildeten Russen umfassend, für Rußland die Ersetzung der zarischen Autokratie durch ein verfassungsmäßiges Regiment, die Einführung des Konstitutionalismus und Parlamentarismus forderte. Selbstverständlich vermochte diese Partei, weil sie die verständigere, gegenüber der nihilistischen

und der panslavistischen, als den Parteien der Unvernunft und Gewaltsamkeit, zu keiner rechten Bedeutung zu gelangen, wenigstens nicht in der sog. „öffentlichen Meinung“, die natürlich lieber den Fieberphantasien des panslavistischen Größenwahns, welcher von einer Weltherrschaft der Slaven faselte, oder den nihilistischen Haschischrauschträumen von der über Nacht zu bewerkstelligenden Umwandelung des zarischen Rußlands in eine Sozialdemokratie zustimmte.

F. M. Dostojewski.

Die angedeuteten politischen und sozialen Anschauungen und Tendenzen, vom zahmsten Liberalismus bis zum wildesten Kommunismus, haben in der russischen Litteratur der 50er, 60er und 70er Jahre des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Formen, vorzugsweise jedoch in den Formen der Novelle und des Romans ihre Ausprägung gefunden. Die ästhetische Doktrin ging von extrem realistischen Grundsätzen aus, um vom politischen Radikalismus zum sozialen Nihilismus vorzustürzen.[377]) So vertrat sie mit nicht gemeinem Talent N. Tschernyschewskij (geb. 1828), welcher 1855 seine berühmte Abhandlung Ästhetische Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit veröffentlichte und dann mittels seines Romans Was thun? seine Ansichten in weiteren Kreisen zu verbreiten suchte. In der gleichen Richtung war N. A. Dobroljubow (1836—61) als Essayist und waren A. Pisemskij (1820—81), der sich durch seinen Roman Tausend Seelen (deutsch von Kayßler), durch Erzählungen und Dramen (Trauriges Schicksal, Der Hypochonder) ein bleibendes An-

denken gesichert hat, die Schilderer des Proletariats Gleb. J. Uspenskij und N. G. Pomjalowskij, F. M. Dostojewskij (1818—81, Memoiren aus einem Totenhaus, fesselnde Darstellung seiner Erlebnisse und Erfahrungen in Sibirien, Verbrechen und Strafe, Raskolnikow, deutsch von Henckel, Die Brüder Kamarasow, deutsch 1884, ferner Die Besessenen), Iwan Gontscharow (geb. 1813, Eine alltägliche Geschichte, deutsch v. Helene v. Exe, Oblomow, Der Absturz, Diener), Fürst Wladimir Meschtscherskij (Die Realisten der großen Welt, deutsch von Leoni, darin eigenartig die Figur der Olga), satirisch, karikierend, Dm. Grigorowitsch (geb. 1820, Das Dorf, Die Fischer, Anton der Unselige), Slepkow und F. Reschetinkow (Wo ist's besser?) als Novellisten und Romandichter thätig. Weniger vordringlich erscheint die Tendenz in den Romanen von Gregor Danilewskij (geb. 1829, Pioniere des Ostens, In der zwölften Stunde, Die Falschmünzer, Die neunte Welle u. a.), welche uns in sehr anziehender Weise, obzwar mitunter viel zu redselig, mit den gesellschaftlichen Zuständen Rußlands, wie dieselben seit dem Tode des Zaren Nikolaus geworden, bekannt machen.

Zur historischen Romandichtung hat zurückgegriffen Leo Tolstoi (geb. 1828), dessen fünfbändiger geschichtlicher Roman Der Krieg und der Friede als die gehaltvollste russische Hervorbringung in dieser Gattung bezeichnet werden darf, die russische Geschichte von 1805—15 behandelt und von Turgénjew sehr hochgestellt wird. Im Romane Anna Karenin (deutsch von Graff) behandelt er eine Ehebruchsgeschichte, aber vom streng moralischen Standpunkte aus angesehen. In seinen späteren Jahren vollzog Tolstoi eine eigentümliche Schwenkung zu einer Art religiös-mystischem Sozialismus mit Anlehnung an das Urchristentum, so wie er dieses sich zurechtlegte (Mein Glaube). In der Kreuzer-Sonate, über deren litterarischen Wert zu viel Lärm geschlagen wurde, behauptete er in der übertriebenen Weise, die auch schon in seinen früheren Schilderungen sich zeigte, daß nur eine von hundert Ehen nicht nur auf Sinnlichkeit oder Täuschung und Berechnung begründet sei. In der Tod von Iwan Iljitsch läßt Tolstoi den Helden, einen russischen Beamten, unter der verbitternden Ahnung sterben, daß ein solches Menschendasein verkehrt und unnütz gewesen sei. Mit dem Bauernkittel angethan trat der Dichter unter die Bauern, das Evangelium der Arbeit und Enthaltsamkeit mit dem eigenen Beispiel zu verkünden.[278])

Hoch über allen Genannten steht aber ein Meister der Erzählung, wie die Weltlitteratur nicht viele kennt, Iwan Turgenjew (geb. 1818 in Orel, † 1883), welchen man kecklich das größte künstlerische Genie nennen mag, welches bislang aus der slavischen Rasse entsprang. Dieser Meister der Novelle, welchem sein Tagebuch eines Jägers (deutsch von Viebert und Boltz) zuerst einen europäischen Ruf verschaffte, umspannt mit seiner dichterischen Thätigkeit die Regierungszeit der Zaren Nikolaus und Alexander II. Aber seine drei Hauptwerke: Väter und Söhne, Rauch, Neuland wurzeln in der nihilistischen Bewegung, deren Parteigänger übrigens der aufgeklärte und freisinnige Turgenjew keineswegs war. In der ersten der drei genannten Erzählungen hat er in der Figur des Bazarow geradezu den Typus des Nihilisten geschaffen. Aus der langen Reihe seiner kleineren Novellen heben sich Faust, Mumu und Der Lear der Steppe als Meisterstücke hervor. Turgenjew ist, weil entschieden liberal gesinnt, ebensosehr Tendenzdichter als freier Künstler. Er ist beides, weil er es verstand, seine scharfe Kritik russischer Zustände in einem Stile

Lev Tolstoi.

Nach dem Gemälde von Repin.

zu geben, welcher nationale Stoffe mit feinster Psychologie durchgeistigt und über den lebensvollen Realismus der Gestalten- und Situationenzeichnung einen silbernetzartigen Schimmer von Idealismus hinbreitet. Wenn man aber die Aufgabe der Poesie darin sehen wollte, daß sie Menschenherzen trösten, läutern und erheben sollte, so müßten sich die Ansprüche dieses Russen, ein rechter Dichter zu sein, doch bedeutend herabstimmen. Turgenjew tröstet nicht, er verbittert; er erhebt nicht, er zermalmt. Die Gesamt-

Turgenjew auf dem Totenbette.

wirkung seiner Werke ist Trostlosigkeit. Sein Dichten ist nur künstlerisch modulierter Triumphschrei des Pessimismus. Nach jeder Lesung einer seiner Schriften fragt man unwillkürlich: Wozu muß es denn eine so abscheuliche Welt geben? Allein diese Schriften muß lesen, wer da wissen will, wie und warum eine Erscheinung wie der russische Nihilismus möglich, ja naturnotwendig gewesen. (Erzählungen von J. T., deutsch von Bodenstedt, 1864. Ausgewählte Werke von J. T., autoris. deutsche Ausgabe, 1869 fg.) Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Turgenjew auch treffliche lyrische Dichtungen bot und im Gesellschaftsdrama (Der Hagestolz, Das Frühstück beim Adelsmarschall) Tüchtiges leistete.

Auf die Höhe Turgenjews brachte es bis heute kein russischer Erzähler mehr, mochten auch einige verdientes oder unverdientes Aufsehen erregen.

Die französische Mysterien- und Ehebruchsgeschichte hat in Rußland etwas verspätete, aber trotzdem vielgelesene Nachzügler gefunden, wie Wsewolod Wl. Krestowskij (Stebnickij, geb. 1820, Petersburger Geheimnisse, Die Sphinx, Ägyptische Finsternis — antisemitisch). N. Ljeßkow nahm sich gerne Gestalten aus der russischen Geistlichkeit zum Vorwurfe. In die Kreise der russischen Sektierer führte der begabte Pawel F. Melnikow (Petscherskij, † 1883, In den Wäldern, Auf den Bergen), zu den russischen Bauern und Kleinbürgern E. Mankow (Schwarzerdige Felder) und N. Schtschedrin (M. J. Saltykow, geb. 1826, Bilder aus der Provinz, Des Lebens Kleinigkeiten), der ohne voreingenommene Beobachtung satirisch herb, aber wahr das leibliche und geistige Elend der untern Volksschichten darstellt. Mehr in Dostojewskijs psychologisch grüblerischer Manier hielt sich Wsewolod Mich. Garschin (1855—88, Vier Tage, Aufzeichnungen des Gemeinen Iwanow). Wladimir Korolenko erwies sein Talent vorzüglich in Skizzen und Erzählungen voll treffender Schlaglichter (Hinter dem Heiligenbild, Sibirische Geschichten, deutsch von Scholz), und fand einen Nebenbuhler im Skizzenfache in Anton Tschechow, der naturalistisch treu zu schildern weiß (Russische Leute, In der Dämmerung). In der Art französischer Impressionisten schrieb Peter Boborykin (Kitai Gorod, In der Ebbe) anschaulich über russische Zustände und gewann sich dabei viele Leser, wie auch J. Potapjenko (Die ersten Schritte, Im praktischen Dienste) mit seinen Zeichnungen aus dem russischen Leben, und der beachtenswerte P. A. Kruschewan (Sie ging nicht zu Grunde, deutsch von Henckel). Gegen Tolstois Kreuzersonate wendete sich Fürst Dmitry Golizyn (Murawlin) mit Du sollst nicht töten; vornämlich aber stellte er in romanartigen Erzählungen (Die Fürsten, Rubel u. a.) den Genußmaterialismus der vornehmen Gesellschaft vor Augen, während umgekehrt vom aristokratischen Standpunkte aus K. Orlowskij (Golowin, Die Jugend) und Kot Murlyka (N. Wagner, Der dunkle Weg) die freisinnige Richtung bekämpften. Dem historischen Roman wandten sich zu außer den früher genannten Danilewskij und Polewoi noch Graf Sailhias (Die Kammerjungfer u. a.) und D. Mordowzew (Für wessen Schuld?).

Von Schriftstellerinnen machten sich in neuerer und neuester Zeit einen Namen Marko Wowtschok (Pseudonym der Kleinrussin Markewitsch), besonders aber N. Dmitrijewna Chwoschtkinskaja (ps. W. Krestowskij, geb. 1825), die in ihren Romanen (Die Begegnung, Der Baryton, Cyklus Der große Bär u. a.) bei gesunder psychologischer Erfassung anmutig realistisch zu erzählen verstand. Maria Krestowskaja, des früher erwähnten Krestowskij Tochter, zeichnete mit anerkennenswertem Geschicke Frauencharaktere (Frühgewitter, Eine Künstlerin), und Olga Schapira erhob sich über ihre unbedeutendern Versuche mit der Erzählung Ohne Liebe, darin sie das Verderben einer Familie ohne Liebe schilderte.

Aus dieser skizzenhaften Erwähnung der Werke erzählender Natur läßt sich schon entnehmen, daß vorwiegend Tendenz und Kampf die Zeichen sind, unter denen die russische Litteratur stand und steht. Der didaktisch-satirische Zug in ihr läßt nur selten zu wahrhaft befriedigender künstlerischer Ruhe und Schönheit gelangen.

Wenn ein Russe das Urteil fällte, die neueste russische Litteratur leide, obgleich nicht arm an Talenten, an „inhaltsleerer Virtuosität", es komme da, wie in andern

Gebieten, keine „eigenartige, selbständige Individualität“ auf,[220]) so muß man unwillkürlich an die Grundursache davon denken, an den Zarismus, wie er in Alexander III. und neuestens Nikolaus III. mit eiserner Autokratie sich entfaltete. Wie soll denn dabei selbständige Individualität gedeihen?

Sind oben vornämlich die erzählenden Talente aufgeführt worden, so sei jetzt der hervorragendsten lyrischen gedacht.

Am Nihilismus ist eine bedeutende dichterische Kraft zu Grunde gegangen, Nikolai A. Nekrassow (1821—1878), dessen Erstlinge die Hoffnung erweckt hatten, daß er sich zu einem großen Lyriker entwickeln würde.[221]) Diese Hoffnung ging nicht in Erfüllung, weil Nekrassow frühzeitig jener nihilistischen Verbitterung verfiel, welche unter anderen charakteristischen Aussprüchen auch diesen gethan: „Ein Stück Käse ist mehr wert als der ganze Puschkin.“ In welcher Region von Anschauungen und Empfindungen Nekrassow lebte und webte, zeigen deutlich die folgenden Zeilen aus seinem Gedichte Die Muse (deutsch von St.):

„Verschmachtet und vergrämt von Jammer und von Pein,
Erfüllte Gram ihr Lied, das bei des Kienes Schein
In armer Hütte Raum, da ich von Müh' bezwungen,
Von Schmerzen übermannt, die Muse mir gesungen.
Sie war Erquickung mir, da sie sich mir gesellt,
Der ich noch Neuling war auf dieser Gotteswelt. —
Und wenn es dann geschah, daß ich dem heißen Kummer
Verzweifelnd unterlag, so klang im Jugendschlummer
Mir manches wilde Lied von Sinnenweh und Lust,
Und Wonne dann und Schmerz durchzuckten meine Brust.
Es tönten immerfort durch bittersüße Thränen
Bald Liebe und bald Haß, dann wieder glühend Sehnen,
Und meine Seele lag mit Gram und Lust im Streit;
Doch immer ging hervor als Sieger nur das Leid.
Verlornes Liebesglück, die Träume schöner Tugend
In wechselvollem Flug durcheilten meine Jugend.
Verhaltne Thränen oft die Brust mir schnürten ein,
Bis sinnenloses Drehn mich löste von der Pein.
Die Muse ließ nicht ab, in finstrer Lust zu wühlen
Und mit der Wiege mein in Raserei zu spielen.
Sie schwur, zu kämpfen an im Übermaß der Wut
Wider das Unrecht, das der Menschen höchstes Gut . . .
Und Rache war ihr Schrei — in fessellosem Grimme
Rief sie als Strafgericht mit überird'scher Stimme
Des Himmels Blitz herbei! — Doch wie bei Krankheit sich
Der Schmerzen Qual verzieht, so von der Seele wich
In göttlich wunderbar erhabner schöner Stunde
Die wilde Leidenschaft, des Hasses grause Wunde,
Und martyrgleich alsbald gebeugten Haupts sie stand,
Ihr Lebewohl nur leis, als Flüstern ich empfand.“

Einen weit erfreulicheren, wirklich erhebenden Eindruck gewinnt man von Apollon Nikolajewitsch Maikow (geb. 1821). Er ist, wenn auch nicht urrussisch, so doch ein Geist von weitem, universalem Blick, einer der bedeutendsten Dichter seines Landes

überhaupt, und zwar in allen Dichtungsgattungen. Seine Lyrik von mannigfaltiger und vollendeter Form durchweht ein Hauch des licht- und glutenvollen Südens, den er auf Reisen geschaut (Zu Hause, Römische Skizzen). Eigenartiges Wesen spricht auch aus seinen epischen Dichtungen Savonarola, Die Beichte der Königin, Die Fürstin, welch letztes Werk er eine Tragödie in Oktaven nennt, und Eigenart aus seinen lyrischen Dramen (Drei Tode, Zwei Welten). Wohlthuend wirkt seine Freiheit von dem litterarischen russischen Grundübel des übertriebenen galligen Pessimismus, wenn schon ihm diese Freiheit bei manchem zum Vorwurfe gereicht.

Nicht beirrt durch Tendenz, voll Empfindung und Schwung, lebenswahr und lebensfrisch, sich auf die Lyrik beschränkend, sang von Natur und Liebe in formvollendeter Weise A. A. Feth (geb. 1820, Abende und Nächte), der sich auch als vorzüglicher Übersetzer aus lateinischer und deutscher Litteratur bethätigte. Mit Anerkennung sind weiterhin zu nennen Alex. Poleschajew (1805—38), der teils an den russischen Verhältnissen, teils an seinen wilden Leidenschaften früh zu Grunde ging (Ges. Werke durch Jefremow); P. Polonskij (geb. 1820) und N. Pleschtschejew (geb. 1825), beide Vertreter der elegischen Richtung; P. M. Kowalewskij (geb. 1823); Simon Jakowlewitsch Nadson (geb. 1863), der, leider früh gestorben (1887), in seiner ideal gesinnten Art an Hölty und Hölderlin gemahnt; der pessimistisch gramschwere S. Andrejewskij, und ihm verwandt N. Wilenkin (Minskij) und S. Frug (Gedanken und Lieder); endlich die weniger düstern K. Fofanow, Fürst A. Golinestschew-Kutusow, D. Zertelew und Großfürst Konstantin Konstantinowitsch, der in seinen Gedichten tiefern Gefühlsinhalt in gefälliger Form ausgestaltete.

Was von dramatischen Werken nicht schon bisher gelegentlich erwähnt worden ist, hat wenig Bedeutung. Das Ehebruchstück nach französischem Muster und das Gesellschaftsdrama beherrscht die Bühne. Das letztere pflegten mit Erfolg St. Ljow, Alex. Potjechin (Rauschgold u. a.), N. Potjechin (Der Dämon des Tages, Schlinge des Schicksals, u. a.) und N. Solowjew (Belugins Heirat), während Lew. A. Mey im historischen Schauspiele sich versuchte (Die Pskowiterin) und Viktor Krylow im Sittenbilde (Eine Familie u. a.).

In der historischen Kritik haben sich nach dem früher genannten Karamsin und andern rühmlich ausgezeichnet M. Il. Pogodin († 1875) und das Haupt der „skeptischen Schule“ M. T. Katschenowskij, welcher letztere, wie Niebuhr mit der römischen Urgeschichte gethan, die ganze ältere Geschichte Rußlands als eine Komposition von Mythen betrachtete und der Chronik Nestors, wie dem Heldengedicht von Igors Zug, ihr Alter bestritt. Viel weniger skeptisch, dagegen gutzarisch bis zum untersten Bodensatz der Unterthänigkeit zeigte sich Ustrjalow († 1870) in seiner Geschichte Rußlands. Als der gründlichste russische Geschichteforscher und als der begabteste russische Geschichteschreiber muß der leider vorzeitig (1879), d. h. vor Beendigung seines riesigen Werkes gestorbene moskauer Professor S. Solowjew anerkannt werden, der Verfasser einer Geschichte des russischen Reiches in 30 Bänden, welche bis zur Throngelangung Kaiser Pauls herabreicht. H. J. Kostomarow (1817—85) gab eine treffliche Russische Geschichte in Lebensbeschreibungen ihrer hervorragendsten Persönlichkeiten. Unter den russischen Kriegshistorikern hat vor allen M. Bogdanowicz (Geschichte des Feldzugs von

1812, deutsch von Baumgarten, und Geschichte des Krimkrieges) Anspruch auf Auszeichnung. In die Geschichte der russischen Kunst führte Th. Bulgakow mit Biographien (Unsere Künstler) ein. Alexander Herzen (1812—70) war ohne Frage einer der hervorragendsten Publizisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein Buch Vom anderen Ufer brachte die beste Kritik der Halbrevolution von 1848; seine Memoiren eines Russen (1854) kehrten das Innere und Innerste Rußlands so recht heraus. Seine im Exil redigierte Zeitschrift Kolokol (die Glocke) gewann für Rußland eine zivilisatorische Bedeutung, und sein novellistisches Talent zeigen außer dem früher erwähnten Roman auch Unterbrochene Erzählungen. — Sehr bemerkenswert sind auch die, ebenfalls im (freiwilligen) Exil geschriebenen „Mémoires" (1867 fg.) des Fürsten Peter Dolgorukow, weil sich darin endlich einmal ein wissender Russe mit voller Offenheit über die russische Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert ausließ, freilich auch mit großer Bosheit.

Und nun melden sich unter dem russischen Regimente, freilich schüchtern genug, zum Worte noch die Letten, deren Sprache mit den slavischen verwandt ist und die unterschieden werden in die Letten im engeren Sinne, überwiegend in Livland, und die mehr südwestlichen Litauer. Beide besitzen ihre alten Volkslieder, Sagen, Rätsel, Sprichwörter, eine Litteratur aber erst seit jüngerer Zeit. Der Mittelpunkt des lettischen litterarischen Lebens ist Riga. Die bekanntesten Dichter sind Stender (1714 bis 1796), Jur Allunan († 1864), Pumpurs, Wenska Edwards (Skujeneek), M. Kroghem († 1879), der Epiker Lautenbach (Jusminis, geb. 1847), die Novellisten M. Kaudsit (geb. 1848) und Fr. Brihwsiemeeks (geb. 1846), und der Dramatiker Adolf Allunan (Wo waren die Sänger?). Eine stürmerische junge Schule sucht die etwas ungefüge, doch klangreiche Sprache für bedeutendere Schöpfungen zu befähigen.[282]) Aus der litauischen Sprache ist bis dahin einzig erwähnenswert die Hexameterdichtung idyllischer Natur Die Jahreszeiten (deutsch v. Rhesa und v. Hesselmann) des Christian Donalitius (Donalitius, 1744—80).[283])

Zweiter Abschnitt.

Ungarn.[284])

Die an Wortformen und Fügungen sehr reiche und höchst wohlklingende Sprache der Ungarn oder, wie sie sich selbst nennen, der Magyaren (Madjaren) ist schon darum ungemein merkwürdig, weil sie, gleich dem verwandten Finnischen, einsam unter den europäischen Idiomen dasteht. Sie gehört zu keiner der Sprachenfamilien unseres Erdteils, sondern sie ist eine rein orientalische, ein Zweig des ural-altaischen Sprachenstamms, und hat sich in seltener Unvermischtheit und Reinheit entwickelt. Auch macht sie „neben ihrer prächtigen Accentkoloratur noch die wunderbare Ausnahme von allen zivilisierten Sprachen, daß sie durchaus in keine Mundart, in kein Patois, keinen Jargon ausartete, vielmehr auch der geläuterste Schriftsteller sie so schreibt, der beste Schauspieler sie so deklamiert und der vollendetste Redner sie so betont, wie sie der letzte Bauer stets klar und schön ausspricht".

Mit dieser Selbständigkeit und Eigentümlichkeit der Sprache hielt aber die Litteratur Ungarns nicht gleichen Schritt. Erst in neuerer und neuester Zeit hat die ungarische Poesie angefangen, nach Befreiung aus den Fesseln der Nachahmung zu ringen, und nicht ohne Erfolg. Zwar die Volkspoesie, die sich von alters her in Liedern und Märchen äußerte, war dem orientalisch-feurigen Charakter der Magyaren immer treu geblieben. In ihr lebte das Ungarland mit seinen Heiden und Pußten, mit seinem nomadenhaften, an die Ursitze der Magyaren in den Steppen der Mongolei gemahnenden Hirten- und Zigeunertreiben, mit seinen Csikósch, Juhás und Hussaren, mit seinen Erinnerungen an die glorreichen Thaten, die es gegen Türken und Österreicher verrichtet, und an die namenlosen Leiden, welche es in diesen Kämpfen erduldet hatte. „Im Gebrause der Schlachten," sagt Mailáth, „bei dem freudigen Lärm festlicher Mahle, in den Stürmen der Beratschlagungen, in der Stille des patriarchalischen Lebens unserer Altvorderen herrschte das Lied; Dichtung und Geschichte wandelten Hand in Hand." Allein es erging der Volkspoesie in Ungarn, wie es ihr überall erging, bis sie in unsern Tagen endlich wieder zu Ehren gekommen. Die Gelehrten verachteten sie, die Gebildeten kümmerten sich nicht darum, was das „rohe" Volk und fahrende Sänger sangen. Zudem hatte die Landessprache selbst harte Kämpfe zu bestehen, bevor sie sich zu politischer, sozialer und litterarischer Geltung durchrang. Ein barbarisiertes Latein war Staats- und Gerichtssprache, der Adel sprach im Umgange französisch, die Gelehrten schrieben lateinisch oder deutsch. Eine Ausnahme machte der Kardinal-Fürstprimas, der „un-

garische Cicero" Peter Pázmány (1570—1637), der sich in seinen religiösen Kampfschriften einer kernigen, reinen Sprache bediente. Erst mit der erbitterten nationalen Reaktion, welche Josefs des Zweiten allzu hastige Germanisierungsversuche in Ungarn erfuhren, begann das Aufblühen der ungarischen Sprache. Unter den Nachfolgern dieses Monarchen wurden auf den ungarischen Reichstagen Gesetze festgestellt, wonach die einheimische Sprache in allen niedern und höhern Schulen gelehrt und wonach sie zur Staats- und Gerichtssprache erhoben wurde. Überhaupt wurde von da ab die politische Opposition der Ungarn gegen Österreich ein mächtiger Hebel zur Förderung der ungarischen Sprache und Litteratur.

Doch blieb die letztere, deren wichtigere älteste Denkmäler aus dem Mittelalter sind: eine Grabrede, ein Gebet, ein Marienlied, die Geschichten der hlg. Margareta und der hlg. Katharina, theologische Schriften und das historische Lied Eroberung Pannoniens durch die Magyaren, — das 16., 17. und 18. Jahrhundert hindurch ein bloßes Echo der damals in Europa gäng und gäben Kunstdichtung, wie die epischen, dramatischen, didaktischen und lyrischen Versuche der meisten Dichter dieser Zeit darthun. Sie alle nennt ein Ungar „blasse Nachahmer der Deutschen, welche die Franzosen nachahmten, der Franzosen, welche die Italiener, und der Italiener, welche die Alten imitierten". Diesem abfälligen Urteil eines Magyaren über die Anfänge der magyarischen Kunstdichtung gegenüber hat jedoch auch die Pietät, womit andere Ungarn auf diese Anfänge zurückblicken, ihre Berechtigung. Man darf nicht vergessen, unter welchen Hindernissen und Schwierigkeiten aller Art die magyarische Sprache und Nationalität anfänglich und bis in die neuere Zeit herab nach litterarischer Äußerung ringen mußten. Solche mildernde Umstände muß man geltend machen, so man den genannten Poeten gerecht werden will. Sebastian Tinódy († um 1550), ein „fahrender Sänger", erzählte von den Kämpfen der Ungarn gegen die Türken in kunstloser, aber historisch treuer Chronikweise. Der tapfere Kriegsmann Baron Valentin Balassa (1551—94), dessen Blumengedichte in fließenderer Sprache Glut der Empfindung und der Phantasie bekunden, hat wohl den begründetsten Anspruch auf die Ehre, der erste ungarische Lyriker von Bedeutung gewesen zu sein, wie dem Grafen Nikolaus Zrinyi (1616 bis 1664) die Ehre zukommt, mittels seiner, den Urahn des Dichters, den Verteidiger von Sziget feiernden Zrinyade (15 Gesänge) die magyarische Kunstepik gestiftet zu haben. Einer bis zum Anfange unseres Jahrhunderts reichenden Popularität erfreuten sich Stefan Gyöngyössys (1670—1704) epische Gedichte Die Venus von Murány, Johann Kemény). Franz Faludi (1704—79) und Ladisl. Amadé (1703—64) hielten mit Ehren landessprachliche Liederdichtung aufrecht, als in Verwaltung, Justiz, Schule und sog. guter Gesellschaft Fremdsprachen herrschten. Von Bedeutung wurde es dann, daß ungarische Adelige in der kaiserlichen Leibgarde zu Wien westliche Bildung kennen und schätzen lernten, unter Leitung Georg Bessenyeis (1747—1811), der sich besonders um die Hebung der ungarischen Schriftsprache bleibende Verdienste erwarb und von dessen Auftreten (1772) an man allgemein die neue Epoche der ungarischen Litteratur rechnet. Hervorzuheben ist unter diesen „Gardisten" der verdiente Alex. Báróczi (1737—1809). Die Mehrzahl aber ahmte die Franzosen oder die Alten nach, nur die wenigeren versuchten sich national selbständig. Diesen Richtungen entsprechend entstand die französische, klassische und nationale Schule.

Franz Kazinczy (1759—1831), der sich weniger als Poet denn als Über-

setzungskünstler, Ästhetiker und Sprachreiniger hervorthat, nahm in der Litteratur seines Landes ungefähr die Stellung ein, welche Herder in der deutschen hatte. Freilich, vom vornehmen weltlitterarischen Standpunkt aus angesehen, ist die Ausbeute der magyarischen Dichtung bis ins 19. Jahrhundert herab eine geringe, selbst mit Einschluß des an der Schwelle dieses Jahrhunderts stehenden Alexander Kisfaludy (1772—1844), dessen Ruhm der Liedercyklus Himfys Liebe begründet. Himfys Liebe enthält in 20 Abschnitten 400 Lieder (Dal), die ganz im Sinne Petrarcas gedacht und in dessen Manier ausgeführt sind. Nationales ist gar nichts in dieser geschraubten und gedehnten, wenn auch melodischen Lyrik, und deshalb wollen es die Ungarn jetzt auch nicht mehr gelten lassen, wenn man in derselben die Morgenröte ihrer neuen Litteratur sehen will. Größere Achtung zollen sie einem jüngeren Bruder des Himfysängers, Karl Kisfaludy, wie auch Berzsenyi, Kölscey, Czuczor, Csokonai, Vörösmarty, und dem Epiker Joh. Garay (1812—53), die, mit Ausnahme D. Berzsenyis (1776—1836), dessen Oden der Form und dem Inhalte nach den horazischen an die Seite gestellt werden können, alle mehr oder weniger aus der einzig lauteren Quelle einer wahren Nationallitteratur, aus der Volkspoesie, schöpften und eine ungarische Lyrik begründeten. Ihre Lieder sind denn auch großenteils wieder in den Mund des Volkes übergegangen, und insbesondere klingt M. Csokonais (1774—1805) berühmtes Liebelied an seinen Weinschlauch (Kulacs) durch ganz Ungarn. F. Kölcsey (1790—1838) dichtete schöne Balladen und einen berühmten patriotischen Hymnus, K. Kisfaludy (1798—1830) höchst witzige, ganz auf nationalem Boden stehende Lustspiele (Täuschungen, Brautwerber, Junker Matthias) und historische, etwas zu sentenzenreiche Schauspiele (Die Tataren in Ungarn, Ilka, Stibor u. a.). Der Benediktiner G. Czuczor (1800—1864) hatte, bevor er zur politischen Lyrik überging, ein halb Hundert lieblichster Liebelieder geschrieben, welche auf allen Pußten und in allen Csárdens ertönen. Michael Vörösmarty (1800—55) endlich hat sein reiches Talent fast in allen Gattungen der Poesie erprobt. Er ist der anerkannte Nationaldichter; vor allem durch seinen berühmten Aufruf (Szózat), welcher in Moltkes Verdeutschung so lautet:

„Dem Vaterland, o Ungar, halt
Die Treue unbefleckt,
Das — deine Wieg' und einst dein Grab —
Dich hegt und pflegt und deckt.

Auf weiter Erde nirgend sonst
Winkt eine Stätte dir;
Hier mußt du deinem Schicksal stehn,
Hier leben, sterben hier.

Dies ist der Boden, wo so oft
Floß deiner Väter Blut;
Auf welchem die Erinnerung
Von tausend Jahren ruht.

Hier rang um einer Heimat Herd
Held Arpáds Kriegerschwarm,
Hier brach entzwei der Knechtschaft Joch
Des tapfern Hunyads Arm.

O Freiheit! hier entrollte oft
Dein blutig Banner sich,
Und unsere Besten sanken hin
Im langen Kampf für dich.

Und trotz so manchem Schicksalsschlag,
Davon dies Land erbebt,
Gebeugt zwar, doch gebrochen nicht
Des Landes Volk noch lebt!

Es lebt und an die ganze Welt
Ergeht sein Aufgebot:
„Ein tausendjährig Leiden fleht
Um Leben oder Tod!"

Es kann nicht sein, daß so viel Blut
Vergossen nur zur Schmach,
Umsonst der Gram ums Vaterland
Die treusten Herzen brach.

Es kann nicht sein, daß so viel Geist
Und Kraft und heil'ger Mut
Hinwelken soll, weil auf dem Land
Ein schwerer Fluch nun ruht.

Noch kommen muß und kommen wird
Ein bess'rer Tag, um den
Viel hunderttausend Lippen, ach!
Mit heißer Inbrunst flehn.

Sonst kommen wird, wenn's kommen muß,
Ein Sterben, blutig groß,
Wo überm Leichnam eines Volks
Sich schließt der Erde Schoß.

Und auf des toten Volkes Grab
Die Völker werden sehn
Und in Millionen Augen wird
Die Trauerthräne stehn.

O Ungar, halt dem Vaterland
Die Treue unbefleckt,
Das dich erhält und, wann du fällst,
Mit seinem Rasen deckt.

Auf weiter Erde nirgend sonst
Winkt eine Stätte dir:
Hier mußt du deinem Schicksal stehn —
Hier leben, sterben hier."

Angeregt durch die deutsche und die englische Litteratur, hat er sich im Lied, in der Ode und Elegie, im Epos und im Schauspiel nahezu über alle seine Vorgänger weit hinweggeschwungen, so weit, daß es nicht Übertreibung, sondern nur Gerechtigkeit ist, zu sagen, Vörösmarty habe die Litteratur seines Landes geschaffen. „Ungrischer Poesie Olympier" hat ihn daher ein Landsmann volltönend genannt, wohl etwas zu volltönend; aber richtig ist, wenn derselbe Landsmann, Kertbeny, dessen rastlose Thätigkeit uns Deutsche zuerst mit ungarischer Litteratur näher bekannt machte, von Vörösmarty sagt, dieser behaupte in seinem Lande eine Stellung, welche der Tegnérs in Schweden und der von Mickiewicz in Polen entspreche. Die Leistungen des ungarischen Dichters halten jedoch nicht alle die gleiche Höhe. Am niedrigsten stehen wohl die dramatischen (König Salomon, König Sigmund, Kont, Die Bluthochzeit, Das Erwachen Arpáds, Die Schatzgräber), höher die epischen (Zaláns Flucht, Cserhalom, Erlau u. a.), am höchsten die lyrischen und die lyrisch-epischen (Balladen, Romanzen und poetische Erzählungen).[285]) Zu dem sog. Kazinczyschen Kreise zählten auch der Lyriker M. Vitkovics (1778—1829), der Epiker Andr. Horváth (1778—1839, Andenken an Zircz, Arpád) und der oft schwülstige Liederdichter, Elegiker und Epigrammatiker Gabr. Döbrentei (1786—1856). Sie alle, wie auch Jos. Katona (1792—1830), den Dichter von Bannus Bank, einer Tragödie „mit reinem Tragikum, die in jeder Litteratur ihre Ehre behaupten konnte", — kennzeichnet der gemeinsame Grundzug eines Patriotismus, der den Gesichtskreis und die Stoffwahl nur zu gerne beschränkte.

Der originellste und volkstümlichste aller bis jetzt aufgestandenen ungarischen Dichter ist jedoch zweifelsohne Alexander Petöfi (eigentl. Petrovics, geb. am 1. Januar 1823 zu Kis Körös, getötet durch eine Kosakenlanze (?) am 31. Juli 1849 bei Fehéregyháza), obzwar von Serben stammend, dennoch ein Magyar jeder Zoll, dessen Kampflieder „Hussar und Csikos mitten in den Schlachten von 1848—49 anstimmten, dessen prophetische Vaterlandsgesänge die ganze Jugend, dessen reizende Liebeslieder jede Bauerndirne nachsingt und dessen poetische Erzählungen in allen Spinnstuben heimisch sind." Petöfi war sehr fruchtbar. Seine lyrischen Gedichte erschienen von 1844—47 in sechs Sammlungen (Gedichte, Neue Dichtungen, Liebesperlen, Cypressenblätter, Sternlose Nächte, Wolken).[illegible]) Er ist Naturdichter, denn er entlief den Studien sehr bald, um Soldat zu werden, und zog dann, infolge eines Brustleidens aus dem Dienste entlassen, zwei Jahre als Mitglied einer wandernden

Komödiantenbande im Lande umher. Es ist durchaus nichts Gelehrtes an ihm, Gott sei Dank! Er ist in mehr als einer Beziehung der Burns Ungarns. Voll ursprünglicher Phantasie, unmittelbarer und ungetrübter Naturanschauung, voll Wahrheit und Aufrichtigkeit, voll Fröhlichkeit und schalkhafter Laune, voll Stolz auf sein Land, voll Feuereifer für das Heil seiner Nation, zieht er uns in seinen Liedern mit „in die kräftige und wohlthuende Atmosphäre eines kerngesunden, urpoetischen, rassenhaften

Alexander Petöfi.

Volkes". Überall klingen bei ihm die Volksmelodien als Grundtöne an. Seine Genrebilder aus dem Leben des Bauern, des Hirten, des Räubers sind naiv und plastisch wie das echteste Volkslied. Seine Liebe- und Weinlieder zeigen in ihrer Wahrheit, daß sie zugleich gelebt und gedichtet wurden. Meisterhaft malt er mit wenigen Farbenstrichen die heimatliche Steppennatur, und ein flammender Patriotismus sprüht aus seinen Apostrophen An das Magyarenvolk: „Auf, Ungar!", dieser ungarischen Marseillaise. Ganz in der phantastischen Weise der populären Erzähler in einer Csárda oder beim nächtlichen Hirtenfeuer sind Petöfis Bauernmärchen Held János, Der Dorfhammer, Istók, erzählt.

Er geht da gleichsam mit verhängtem Zügel in die himmelblaue Märchenwillkür hinein, die mit souveräner Zaubermacht Unmöglichkeiten aller Art zusammenwürfelt. Von dem Ton dieser Märchenpoesie wird folgende Stelle aus Petöfis János, entnommen der Schilderung

des Zuges, welchen eine Schar ungarischer Hussaren gegen die Türken unternommen, eine Vorstellung geben.

„In der Mitte Indiens sind die Berge nieder,
Doch dann strecken immer höher sie die Glieder,
Und wo beider Länder Grenzen sich begleichen,
Bis hinein die Berge in den Himmel reichen.

Hier nun ist zu melden, daß die Mannschaft schwitzte,
Jeder nahm das Halstuch ab und was nur hitzte;
Und wie nicht? Denn über ihrem Haupt im Runde
Stand die Sonne, kaum entfernt mehr eine Stunde.

Stücke Luft zur Nahrung mußten ab sie reißen,
Denn sie war so dick, daß man sie konnte beißen:
Um zu trinken mußten sie so flink wie Katzen
Wasser aus den Wolken sich herunterkratzen.

Endlich konnten auf des Berges First sie dringen,
Dorten war's so warm, daß sie des Nachts nur gingen
Und nur langsam, denn gar groß war die Beschwerde,
Da inmitt' der Sterne stolperten die Pferde."

Petöfis berühmte Rhapsodie Az örült (der Wahnsinnige, deutsch von H. v. Melzl), worin die Phantasie des ungarischen Dichters allerdings großartig sich entfaltet hat, bringt den Beweis, daß Petöfi, sowie er den gesunden Boden des Nationalen und Volksmäßigen verließ, Gefahr lief, ins Unschön-Groteske sich zu verlieren, auch stilistisch. Sein Roman Der Strick des Henkers und sein Drama Tiger und Hyäne sind neben seiner Lyrik der Erwähnung nicht wert.

Die gewaltsamen Krisen und großen Katastrophen, welche die Jahre 1848—49 für Ungarn herbeiführten, und die Nachwirkungen dieser Krisen und Katastrophen, sie haben die Weiterentwickelung der ungarischen Litteratur wohl gehemmt, aber nicht unterdrückt. Auf den von Vörösmarty und Petöfi, diesen beiden tonangebenden Nationaldichtern, eröffneten Bahnen haben sich eine nicht geringe Anzahl ehrenwerter Talente mit Geschick und Glück bewegt. Den größten Stand hatte nach Vörösmarty und Petöfi bei seinen Landsleuten Johann Arany (1817—1882), dessen Hauptstärke neben den dramatisch wirkenden, vortrefflichen Balladen Ladislaus V., Frau Agnes, Bahrgericht u. a. die poetische Erzählung war. In dieser Gattung hat er eine Reihe von Dichtungen geschaffen: das preisgekrönte komische Epos Die verloren gegangene Verfassung, das seinen Ruf begründete, Toldy (deutsch von Kolbenheyer), Die Belagerung von Muránn, Katalin, Die Zigeuner von Nagy-Ida, Toldys Abend (deutsch von Kolbenheyer), Budas Tod (deutsch von Sturm), Toldys Liebe, als dritter Teil der Trilogie, lauter Dichtungen, welche, national und volkstümlich in klangreichen Versen gehalten, als Zierden der magyarischen Epik, ja der modernen überhaupt anzuerkennen sind. Zu der Dichtergeneration, für deren Haupt Arany gilt, zählen in erster Linie M. Tompa (1819—68), Lyriker und Märchendichter, der mit Petöfi und Arany einen dichterischen Dreibund bildet; Karl Szász (geb. 1829), vortrefflicher Übersetzer fremder poetischer Werke (Nibelungen, Goethe, Heine, Dante), Liederdichter und Verfasser des meisterlichen Epos Salamon, der schönen Novelle in Versen Szécsi Maria, auch Dramatiker (Zrínyi, Herodes,

K. D. Liszuyai (1823—63), im Liede und der Volksromanze nur Petöfi nachstehend, P. Gyulai (geb. 1826), Lieder- und Balladendichter, Novellist, scharfsinniger Kritiker und Essayist (Skizzen und Bilder), Redakteur der ungarischen Revue des Deux Mondes, der Monatsschrift Budapesti Szemle; ferner Franz Császár (1807—1859), stimmungsvoll in seinen Gedichten, Ludw. Tolnay (geb. 1837), Humorist, aber oft formlos, Jos. Lévay (geb. 1825), stimmungsvoll melancholisch, Nik. Szemere († 1881), dessen gemüt- und humorvolle Gedichte erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden; sodann der vom Weltschmerz ergriffene Jos. Baiza (1804—58, Versek), der Bahnbrecher wissenschaftlicher Kritik, und Koloman Tóth (1830—81), der im Genre Petöfis dichtete und im Volksliedton Liebe und Frauen besang, geschätzt auch als Dramatiker (Eine Königin, Der König heiratet).

Eine eigenartigere Stellung nahm der pessimistisch gestimmte E. Madách (1823 bis 1864) ein. Seine Lyrik giebt sich vielfach als eine Reminiscenz der lenauschen. Sein Buchdrama Tragödie des Menschen muß als eine kühne, gedankentiefe, an dichterischen Schönheiten reiche und energisch ausgeführte Komposition anerkannt werden. Den Inhalt bildet der durch Lucifer angeregte Traum des ersten Menschenpaares von den Geschicken des Menschengeschlechts: Adam träumt die Weltgeschichte.

Wegen seiner vielseitigen Thätigkeit sowohl als Fabeldichter, als auch als Erzähler (Eigentümliches Testament, Zwei Báthory) und Dramatiker ist nennenswert Andreas Fáy (1786—1864), der „nützliche Bürger“ und „lachende Philosoph“. Reichlich und mit Erfolg ist das Feld des Romans in seinen verschiedenen Auszweigungen angebaut worden und demzufolge die ungarische Novellistik zu einem beträchtlichen Umfang gediehen. Die Gunst der ungarischen Lesewelt wandte sich insbesondere der historischen Novelle und dem Sittenroman zu, und wenn die zahlreichen geschichtlichen Romane, welche Baron Niklas Jósika (1794—1865), der ungarische Walter Scott, schrieb (Abafi, Der letzte Báthory, Zrinyi u. a. v.), nicht immer auf Kunstwert Anspruch machen dürften, so hat dagegen Baron Josef Eötvös (1813—71), der vielverdiente Staatsmann und Publizist, sowohl historische als auch sittenmalende Erzählungen geschaffen (Ungarn im Jahre 1514, Der Dorfnotar, Der Karthäuser, Die Schwestern), welche zu den bleibenden Schätzen der magyarischen Litteratur gehören und auch in Deutschland viel gelesen werden. Der Dorfnotar hat auch europäischen Ruf erlangt. Ebenso berühmt ist als Romanschriftsteller Baron Sigmund Kemény (1815—75), dessen Romane (Paul Gyulai, Mann und Weib, Öde Zeit) auch der Form nach tadellos, in psychologischer Hinsicht und tragischer Auffassung meisterhaft sind. Weiter sind als wirksame Erzähler in diesem Zeitabschnitt noch zu nennen: Vass Gereben (1823—67) mit seinen Beschreibungen der patriarchalischen vormärzlichen Zustände (Große Zeiten, Große Männer), A. Degré (Dasein), Johann Asbóth (Der Träumer), A. Vértesi (Die Schule des Elends, Verfehlte Lebenswege, Eine glänzende Partie). Sie alle aber überflügelte Moriz (Maurus) Jókai (geb. 1825), Dichter, Novellist, Publizist, Parlamentsredner, neben dem Franzosen Dumas und dem Polen Kraszewski wohl der fruchtbarste Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Was er als Lyriker und Dramatiker versucht und erreicht hat, verschwand vor den glänzenden Erfolgen seiner Novellistik, welche mit dem Romane Werktage im Jahre 1846 anhob und eine lange Reihe

Maurus Jokai.

Nach Photographie.

von Jahren hindurch Jahr für Jahr der ungarischen und mit der Zeit auch der deutschen und europäischen Lesewelt willkommene vielbändige Gaben bot.

Zu den beliebtesten Erzählungen Jókais gehören: Die böse Seele, Des Himmels Schleudersteine, Das verfluchte Haus, Ein Duell mit Gott, Siebenbürgens goldenes Zeitalter, Ein ungarischer Nabob, Schwarze Diamanten, Die armen Reichen, Die Narren der Liebe, Der Goldmensch, Der Roman des kommenden Jahrhunderts. Über den materiellen Erfolg seiner Schriftstellerei hat Jókai einmal geäußert: „Binnen 27 Jahren, von 1846—73, bezifferte sich die Bändezahl meiner dem ungarischen Lesepublikum im Originale vorgelegten Werke und periodischen Schriften auf 652 100 Exemplare. Für diese litterarische Produktion zahlte das ungarische Publikum brutto 1 523 650 Gulden Silber, wovon auf meinen Anteil als Reingewinn 246 200 Gulden kamen." „Im Januar 1895 feierte Ungarn mit seinem König an der Spitze das fünfzigjährige Schriftstellerjubiläum Jókais, bei welcher Gelegenheit beschlossen wurde, seine Werke im Umfange von ungefähr 2000 Druckbogen in 100 Bänden um den Subskriptionspreis von 200 Gulden das Exemplar herauszugeben. In einigen Wochen meldeten sich 1000 Subskribenten, so daß 100 000 Gulden dem Dichter als Honorar, die anderen 100 000 als Kosten der Auflage hintangelegt werden konnten." (Gütige Mitteilung von Prof. Dr. St. Szekely.) Das thaten die 8 Millionen zählenden Magyaren für ihren Jókai, der immerhin nur ein talentvoller und geschickter Schriftsteller, aber kein Mann von epochemachendem Genius ist. Es ist höchst zweifelhaft, ob man den 50 oder mehr Millionen Deutschen jemals werde nachreden können, daß sie für einen ihrer Schriftsteller, und wäre es einer vom ersten Range, verhältnismäßig ebensoviel gethan, vollends bei seinen Lebzeiten! Auch eine Dankfeier, wie die Polen im Oktober 1879 ihrem Kraszewski eine bereitet haben, wäre in Deutschland, wo man bekanntlich erst gestorben sein muß, um die invidia und die insidiae mediocritatis zu besiegen, ganz undenkbar.

Jókais Erfindungskraft erwies sich als eine unerschöpfliche. Seine Darstellung glitt in nie stockendem Fluß rasch dahin. Die Vergangenheit wie die Gegenwart, die Geschichte wie die Sitten, die Vorzüge wie die Sünden seines Volkes hat er in den Kreis seiner nimmer rastenden Erzählungskunst gezogen, welche den Leser niemals langweilt, sondern, oft mit flottem Humor gewürzt, immer gut unterhält, sich bescheidend, Erzählungskunst zu sein und als solche nebenbei auch bildend und bessernd zu wirken, ohne an höhere oder höchste Probleme der Poesie sich heranzuwagen. Und auch der Schattenseiten seiner ungemeinen Fruchtbarkeit soll gedacht sein. Sie verleitete ihn oft, mit zügelloser Phantasie grelle Unwahrscheinlichkeiten zu bieten, sowie flüchtig zu komponieren und zu schreiben.

Wie in anderen Ländern, so hatte auch in Ungarn die Romantik mit ihrem rückwärts gerichteten Blicke und mit ihrem Bestreben, das nationale Bewußtsein an den Bildern aus heldischer Vergangenheit zu stärken, in der Litteratur ihre große Bedeutung, aber auch ihre bestimmte Zeit. Schon in den bewegten Tagen der Revolution hatte sie in den Liedern Petöfis und anderer politische Töne angeschlagen; und als nun in den Sechziger Jahren das konstitutionelle Leben hohe Wellen schlug, als die hervorragendsten Geister sich eifrig daran beteiligten und die Presse einen mächtigen Aufschwung erfuhr, mußte sich auch in der Litteratur, die in der Blüte der Romantik eine schöne, feste Schriftsprache ausgebildet hatte, ein Wandel geltend machen. Die Censur vermochte gegen das Eindringen der modernsten Ideen nichts mehr; und so lassen sich denn auch in der jüngern und jüngsten Litteratur die Richtungen und Einflüsse des Pessimismus und Materialismus, des Realismus und Naturalismus recht deutlich

wahrnehmen. Während viele die Saiten ihrer Leier mehr noch auf den alten Ton für überlieferte Weisen stimmten, gaben andere diese ganz auf, wieder andere, die in ihren Anfängen vom Alten ausgegangen, vollzogen vermittelnde Übergänge und gewöhnten sich an die neue Art. Die Franzosen und die Schule Ibsens fanden eifrige Anhänger und Nachahmer.

Aus der früheren Periode reichte in die neueste hinein, indem er der letztern eigenartige Stimmung in sich aufnahm, Joh. Vajda (geb. 1827). In formvollendeten, oft ergreifenden Liedern ergab er sich einem düstern Pessimismus (Sturmklänge, Kleinere Dichtungen), in erzählenden Dichtungen aber (Der Roman Alfreds, Begegnungen) einem zuweilen unschönen Naturalismus. Düstern Ernst atmen auch die lyrisch-epischen Werke von Jos. Kiss. Sein Jehovah (deutsch von A. Sturm) schildert den Kampf zwischen starrer jüdischer Rechtgläubigkeit und moderner Geistesfreiheit und ist die bedeutende Schöpfung eines eigenartigen Dichters. Mit Gedichten, Balladen und dem Märchen von der Nähmaschine gewann er Volkstümlichkeit. Kornel Ábrányi, noch stärker aber sein Bruder Emil Ábrányi, ließen in ihren Liedern den politisch-rhetorischen Ton vorwalten. In der formschönen Lyrik Alex. Endrödys klingt etwas von Heines Art wieder, mit dessen Dichtungen er seine Landsleute bekannt machte. In den Liedern des frühe von der Schwindsucht hingerafften Jul. Reviczky sprach sich erschütternd elegisch das äußere und innere Unglück seines Dichterlebens aus. Hieher zählt auch der jüngst verstorbene Joseph Komócsy mit seinen heitern frischen Liedern. Einen guten Namen machte sich durch seine Karpathenlieder (deutsch von Ad. Silberstein) Ludwig v. Bartók (s. u.). Eine ursprüngliche Natur, versteht er es nach Art bester deutscher Romantiker Natur und Seelenleben in innigster Verbindung wiederzugeben, wie folgende Strophen darthun:

„In der Natur erklingen tausend Zungen,
Von Geist und Wohllaut ist das All durchdrungen,
Die Vögel plaudern mit den Murmelbächen,
Die Wolken mit den düstern Felsen sprechen.

Gebirg und Himmel, Wind und Bäume kosen,
Die Sterne flüstern liebevoll mit Rosen.
Nur unsern armen, gramdurchwühlten Seelen
Sollt' mit dem All die süße Zwiesprach fehlen?"

Als nennenswert gelten unter den neuern Dichtern noch: Béla und Gerhart Szász, Ladislaus Arany, der Veterane Gustav Lauka, Anton Váradý, Anton Radó, Ludw. Palágyi, Jul. Rudnyánszky, Viktor Dalmady, Graf G. Zichy, Edmund Jakab, Ludwig Pósa, und neuestens Michael Szabolcska; unter den Dichterinnen seien erwähnt Flora v. Majthényi, Johanna und Stephanie Wohl, Minka Czóbel und Euphrosine Szalay.

Außer den früher genannten sind noch folgende Erzähler namhaft zu machen: Der historisch getreue Karl P. Szathmáry (1834—91), Karl Vadnay (geb. 1832), Wilh. Győry (1838—85), Alex. Baksay (geb. 1832), Ludw. Abonyi (geb. 1833), die vielschreibende Frau v. Beniczky-Bajza (geb. 1840), welche das Leben der höhern Kreise mit Vorliebe schildert (Ruth, Bei verschlossenen Thüren, Gräfin Rhea), Franz Herczeg (s. u.), der sich in letzter Zeit mit seinen Erzählungen (Die Töchter Gyurkovits, Oben und unten) beliebt machte, Alex. Bródy, der

humoristische Realist (Fräulein Don Quichotte, Doktor Faust), Zoltán Ambrus (König Midas), Béla Toth, in seinen Türkischen Geschichten und dem Leben Jesu glänzender Stilist bei lebhafter Darstellung, der Humorist Viktor Rákosy, der jüngst verstorbene Sigm. von Justh mit seinen patriarchalisch tolstoisch angehauchten Erzählungen, Adolf Ágai, dessen satirisch-humoristische Feuilletons voll Witz sind, Zoltán Beöthy (Béla Kalozdy), Martin Biró, Stefan Bársony (Klopfende Herzen), Paul Gyulai (Der letzte Besitzer eines Herrenhofes, Der alte Schauspieler), Albert Páth (Humoristische Lebensbilder) und Ludwig Tolnai (Die Herren, Edles Blut). Der hervorragendste Erzähler aber ist Koloman Mikszáth. Dieser treffliche Meister der Dorfgeschichte (Die guten Palózen, Slovakische Dorfgeschichten, Die Gänse von Brezó) lauschte der Volksseele die tiefsten Geheimnisse ab und charakterisierte sie, wie wenige außer ihm. Besonders populär sind seine Feuilletons aus dem Geehrten Hause, d. h. humoristische Portraits aus dem Abgeordnetenhause.

Die schwächste Seite der ungarischen Poesie blieb das Drama. Der erste, der auf Bühnenwirkung in Theorie und Praxis Gewicht legte, ist Eduard Szigligeti (1817—1878); weniger gelungen, als seine Lustspiele (Mutter, Frauenregierung), sind seine geschichtlichen Dramen (Thronsucher). Sein Verdienst bildet die Begründung des Volksdramas, in welchem das gewöhnliche Volk auf die Bühne gebracht wird (Deserteur, Csikós, Findling). Neben Czakós Drama Leona sind das Trauerspiel Der Günstling (1841) von Graf. Lad. Teleki und die soziale Tragödie Banquier und Baron von Karl Hugo (1817—1877) zu erwähnen. An diese reihen sich an: Eugen Rákosi mit seinem höchst poetischen Äsopus, sowie mit Ida; dann Ludw. v. Dóczi mit Kuß, Letzte Liebe, welche auch auf fremden Bühnen gegeben werden; Eduard Tóth (1844—1876), dessen gelungenstes Werk das Volksstück Der Dorflump auf allen ungarischen Bühnen anhaltende Wirkung übt. Volksstücke schrieb auch Franz Csepreghy (1842—1880, Der Rappen, Die rote Börse). Ungemeiner Beliebtheit erfreuen sich die mehrmals preisgekrönten Stücke (Glänzendes Elend, Proletarier, Der Unwiderstehliche, Der Mann von Eisen, Seifenblasen) von Gregor Csiky (1842—1892). Gesunden Humor hauchen die Lustspiele (Die Viertelmagnaten, Die Veteranen, Das Bauern-

Gróf Széchenyi István

Széchenyis Unterschrift.

fräulein) von Arpad v. Berczik (geb. 1852). Zu den neuern zählen Ludwig v. Bartók (geb. 1851) mit seinen geschichtlichen Dramen Margarete Kendi, Anna Thuran (deutsch von Silberstein), Alexander Somló (Ovidius), Karl Murai (Husarenliebe), Franz Herczeg (s. o. Die drei Gardisten, Die Tochter des Zolovaer Nabobs), Anton Váradn (Iskarioth, Rafael, Charitas) und Arpad Gabányi (Die Schwiegerväter).

Im Jahre 1825 wurde durch die Agitation des „größten Magyaren", des Grafen Stefan Széchenyi, die ungarische Akademie der Wissenschaften gegründet, unter deren Schutz und Leitung die hervorragendsten Werke der fremden und einheimischen Litteratur erscheinen. Eine glänzende Frucht ihrer Wirksamkeit ist der mächtige Aufschwung, den sämtliche Wissenschaften in selbständigem Streben in den letzten Jahrzehnten in Ungarn erfuhren. Dem Plane dieses Buches gemäß kann aber nur die Historik kurz berührt werden.

Die Geschichtschreibung Ungarns[287]) begann zugleich mit dem Aufkommen des Christentums im Lande und zwar mit mönchisch-legendarischen Darstellungen in lateinischer Sprache. Diese lateinische Historik setzte sich in einer Reihenfolge von Chroniken aus dem Mittelalter in die neue Zeit herab fort und erreichte erst im 17. und 18. Jahrhundert in den Geschichtbüchern von Istvánffi, Pray und Katona ihren Höhepunkt. Die Darstellung der Landesgeschichte in der Landessprache hob auch in Ungarn, wie anderwärts, mit Reimchroniken an, bis in der Mitte des 16. Jahrhunderts der Reim vor der Prosa wich und Stephan Székely das erste Zeitbuch in ungebundener Redeform verfaßte. Er fand Nachfolger in Kaspar Heltai (im 16. Jahrhundert), Johann Szalárdi und Michael Cserei (in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.) Erst zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts trat an die Stelle der Chronik- oder Memoirenschreiberei die wirkliche Historik, zunächst in den ungarischen Reichsgeschichten von Jesaias Budai und Benedikt Virág, welcher letztere den historischen Kunststil in die magyarische Litteratur einzuführen sich bemühte. Später unternahm es und zwar mit Glück Michael Horváth (1809—78), das bis dahin angehäufte Material gelehrter Erforschung der ungarischen Geschichte zu einem gemeinfaßlichen, freisinnig gehaltenen Historienbuch zu verarbeiten, welches 1842 zum erstenmal erschien (A Magyarok' története). Außerdem schrieb er die wertvollen Bücher Fünfundzwanzig Jahre und Der Unabhängigkeitskrieg. Auf breiterer Basis und nach umfassenderem Plane errichtete dann Ladislaus Szalay (1813—64) den soliden Bau seiner Geschichte des ungarischen Reiches (1852 ff., 6 Bde.), welchen zu vollenden ein vorzeitiger Tod dem trefflichen Manne leider verwehrt hat, so daß die Darstellung der Geschicke des Magyarenvolkes in diesem bedeutenden Werke nicht über die Zeit des karlowitzer Friedensschlusses hinausreicht. Der Eifer, womit die historische Forschung auch in Ungarn erfolgreich sich bemühte, die Vergangenheit von Land und Volk allseitig aufzuklären, verdient alles Lob. Unter den thätigsten Arbeitern an diesem Werke stand ein magyarisierter Deutscher voran, Franz Toldy (Schedel, 1805—75), dessen litterarhistorische Bücher im Anhang erwähnt werden. Ehrende Erwähnung verdienen ferner Anton Csengery (1822—80, Charakterdarstellungen), Franz Salamon (1825—94, Die Kriegsverfassung und Taktik der alten Magyaren) und Koloman Thali (geb. 1839, Geschichte der Rákóczischen Kämpfe). Wertvolle

Hermann Vambéry.

Monographien gab Wilhelm Fraknói (geb. 1843, Pázmány, König Matthias). Erfreulich ist, daß auch in neuerer Zeit, wie schon in älterer geschah, ungarische Patrioten, welche an den Geschicken ihres Landes mithandelnd sich beteiligten, ihre Beobachtungen und Erfahrungen aufzeichneten und veröffentlichten. So ein Memoirenwerk, und zwar ein für die Geschichte Ungarns vor und nach 1848 wichtiges, sind die Denkwürdigkeiten von Franz von Pulszky: Mein Leben und mein Zeitalter (életem és korom, 1879), und rühmend muß gedacht werden der Geschichte der Serben von B. v. Kállay (deutsch von Schwicker, 1878), als eines Geschichtswerkes, welches gründlich bezeugt, daß magyarische Historiker auch den Slaven gerecht zu werden verstehen. Einen Weltruf als Ethnograph und Erforscher Mittelasiens erwarb sich der Orientalist Herm. Vambéry (geb. 1832, Reise in Mittelasien, Meine Wanderungen und Erlebnisse in Persien, Sittenbilder aus dem Morgenlande u. a.). Joh. Heinr. Schwicker (geb. 1839) machte sich als Historiker verdient wie auf dem Gebiete der politischen, so auch der Litteraturgeschichte Ungarns (s. Anhang). Von seinen Schriften seien an dieser Stelle noch hervorgehoben Die Zigeuner in Ungarn und Siebenbürgen, weil aus dieser Darstellung hervorgeht, daß die Zigeuner in ihrer Verwahrlosung auch bei Berührung mit Kulturvölkern es nicht auf eine höhere Stufe der Dichtung bringen, als bis zu melancholischen Liedern über Heimatlosigkeit und Verlassenheit und zu den beliebten Totenklagen, alles in noch unentwickelter Sprache (siehe Band I, Seite 4). Durch gründliche Forschungen thaten sich noch hervor Thallóczy und Pauler.

Greguss, Gyulai, Erdélyi, Arany, Kertbeny u. a. sammelten ungarische Volkslieder, die darthun, wie in aller Welt das Volk bei aller Eigenart seine Stimmungen in ähnlicher Weise zu gemütvollem Ausdruck bringt, was folgende kurze Probe (Gnadenkirchlein) aus Ungarn beweisen mag (in der Übers. v. M. Farkas im Magaz. f. d. Litt. d. Ausl. 1883, Nr. 9):

„Ein Mädel sah ich dort drüben im Thal —
Vorm Kirchlein war es gewesen —
Das Kirchlein erglänzte im Sonnenstrahl,
Das Mädchen sah ich ein einzigmal
Und kann es nicht vergessen."

Dritter Abschnitt.

Neugriechenland.[288])

Wir haben im zweiten Abschnitt des ersten Buches die Nachblüte der Litteratur des alten Hellas betrachtet und gesehen, daß im alexandrinischen und byzantinischen Zeitalter Dichter von größerer und geringerer Begabung lebten, welche es sich hauptsächlich angelegen sein ließen, eine Erneuerung der epischen Poesie zu versuchen. Diese Versuche tauchten auch später immer wieder auf, obzwar der echt epische hellenische Geist längst entwichen war in einer Zeit, wo die byzantinischen Griechen sogar ihren glorreichen Stammnamen ablegten, um sich statt Hellenen „Rhomäer" (Ῥωμᾶιοι) zu nennen.

Das Romaische, die neugriechische Schriftsprache, ging vom byzantinischen Griechisch des Mittelalters aus, also von der durch die Gelehrten möglichst gewahrten Fortsetzung der alten hellenischen Schriftsprache. Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken überwog die Entwickelung der Volksdialekte, und zudem fanden italienische, slavische und türkische Wörter und Formen Aufnahme. In der neuesten Zeit trat dann eine Festigung der Schriftsprache hauptsächlich auch durch Anlehnung an die altgriechische Schriftsprache wieder ein. Doch unterscheiden sich Vulgär- und Schriftsprache noch bedeutend.

Einem achtenswerten Anfang im Vulgärgriechischen begegnen wir in den begeisterten Hymnen des Romanos aus Emesa in Syrien, etwa zu Anfang des 8. Jahrhunderts. Die Kriegsthaten des Kaisers Heraklios gegen die Perser in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts fanden in dem Diakon Gregorios von Pisidien einen epischen Schilderer, der noch zu den besseren gehört; im 10. Jahrhundert wurde die Eroberung Kretas durch Nikephoros Phokas von dem Diakon Theodosios besungen, welcher den Mangel an Poesie durch höfische Schweifwedelei zu ersetzen suchte; im 12. Jahrhundert schrieb Konstantin Manasses eine Art Weltchronik in Versen, während sein jüngerer Zeitgenosse, der als Grammatiker berühmte Johann Tzetzes in seinen sogenannten historischen Chiliaden einen wunderlichen Brei von allerlei Geschichten, heidnischen Mythen und christlichen Legenden zusammenrührte. Man trifft das Rechte, wenn man diese ganze byzantinische Litteratur als die Litteratur der Schnörkelei und der Niederträchtigkeit bezeichnet.

Den Ungeist der genannten und anderer byzantinischen Versschmiede charakterisiert sehr gut die Versicherung, welche Manuel Phile in einer Widmungsepistel an den Kaiser Andronikos II. richtete:

> „Ich will ja ein despotentreuer Hund nur sein,
> Nur nach den Brocken schauend von des Herren Tisch."

Das gänzliche Erlöschen der hellenischen Weltanschauung, wie es in Byzanz eintrat, mußte die Rhomäer für mittelalterlich romantische Einflüsse empfänglich machen. In des Theodoros Prodromos Roman Dosikles und Rhodante aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts machten sich schon Anklänge der Romantik hörbar, welche sich dann mehr und mehr verstärkten, nachdem die Byzantiner durch die Kreuzfahrer mit dem abendländischen Rittertum und seiner romantischen Dichtung bekannt gemacht worden waren.

Die Hervorbringungen der griechisch-mittelalterlichen Ritterdichtung haben einen Sammler und Herausgeber gefunden in einem gelehrten Neugriechen: Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers, publ. par Spyridion P. Lambros, 1880. Diese Sammlung enthält vier versifizierte Ritterromane, von welchen der Digenis Akritas der lesbarste sein dürfte. Es sind darin Zustände des 10. Jahrhunderts geschildert, Kämpfe gegen die Mohammedaner im Osten, hauptsächlich unter Digenis Akritas, dem die Gattin geraubt worden war.

Nicht nur der Inhalt der rhomäischen Dichtkunst modelte sich jetzt romantisch, sondern auch die Sprache und Form. Als das vorherrschende Versmaß, dessen sich statt des althellenischen Hexameters und Trimeters die mittel- und neugriechische Poesie in allen Gattungen bediente und noch bedient, ist der sogenannte politische Vers, d. h. ein nach dem Accent gemessener siebenfüßiger Jambus (der jambische Tetrameter catalecticus). Diesem Metrum gesellte sich der Reim der Romanen, welcher von den neugriechischen Kunstdichtern fast durchgängig angewendet wurde, während er bekanntlich bei den alten Griechen, wie vom Homer, nur hie und da zufällig oder, wie vom Aristophanes, mit bestimmter parodistischer Absicht gebraucht worden war. Aus Westeuropa wurden auch die Stoffe eingeführt, welche die mittelgriechischen Poeten mit Vorliebe behandelten, wie die romantischen Sagenkreise und die Tierfabel, welche letztere in einem der ältesten gereimten Gedichte, in der Geschichte vom Esel, Wolf und Fuchs satirisch aufgefaßt und durchgeführt ist. Das romantische Epos Erotokritos von Wizenzos Kornaros, welcher zur Zeit der Herrschaft Venedigs über Kreta auf dieser Insel lebte, ist das umfangreichste griechische Dichtwerk, welches seit dem Fall Konstantinopels entstanden, und es schildert ganz in der Manier der südwesteuropäischen Romantik die Liebesgeschichte des ritterlichen Erotokritos und der athenischen Königstochter Arethusa. (Die Episode Charidimos findet sich verdeutscht in Ellissens Polyglotte, I. 283—91.) Ein anderes romantisches Heldengedicht ist Der alte Ritter (ὁ πρέσβυς ἱππότης, deutsch von Ellissen, 1846), dessen Stoff der Artussage angehört. Der Fall Konstantinopels wurde Gegenstand eines tief gefühlten Klagegedichtes (Threnos) eines Unbekannten, ebenso später der Fall Griechenlands. Der Stempel der Nachahmung, besonders der Italiener, war der Dichtung der folgenden Zeit aufgedrückt, so der Epik von Koronäos, Stavrinos, Sfliros, der Dramatik von Chortatzis, und einer bescheidenen Lyrik. Im 17. Jahrhundert fand die italische Schäferdichtung unter den Griechen Bewunderer und Nachahmer, wie Die schöne Schäferin des Nikolaus Dimitrios darthut; doch gedieh in dieser Zeit mitunter auch Edleres, wie die begeisterte Schilderung der althellenischen Herrlichkeit und ihres Unterganges, welche Leon Allatios (1638) seiner den Kardinal Richelieu für das von den Türken zertretene Griechenland um Hilfe anflehenden Hellas in den Mund legte (deutsch von Ellissen, Polygl. 305 ff.). Stolzes Vaterlandsgefühl und tiefe Wehmut mischen sich

in diesem Gedicht in beredsamer Weise, und Allatios eröffnet würdig die Reihe der neugriechischen Freiheitsänger.

Der berühmteste derselben und zugleich der erste Märtyrer für die Freiheit von Neuhellas ist Konstantinos Rhigas, geboren um 1754 in Velesteni in Thessalien, 1798 in Triest von den Österreichern gefangen, an die Türken ausgeliefert und von diesen als Rebell zu Belgrad gemordet. Die Ideen der französischen Revolution hatten in Rhigas den Gedanken der Befreiung seines Volkes von der türkischen Herrschaft wachgerufen. Er weihte diesem Gedanken das Leben, stiftete zum Zwecke seiner Verwirklichung eine geheime politische Verbindung (Hetäria), welche in den Emanzipationsversuchen der Neugriechen bekanntlich eine große Rolle spielte, und gab den Gesinnungen und Gefühlen seiner Landsleute einen Ausdruck und eine Losung in seinem unsterblichen Kriegslied gegen die Türken Auf, ihr Söhne der Helenen! (Δεῦτε παῖδες τῶν Ἑλλήνων!), welches man mit Recht die griechische Marseillaise nennt. Dem edlen Rhigas wird auch die kaum minder berühmte, von Begeisterung schwellende Kriegshymne Wie lange, Pallikaren? (Ὡς πότε, παλληκάρια?) zugeschrieben; doch nennen einige als Verfasser derselben auch den hochherzigen Adamantios Korais (1748 bis 1833), welcher um Neugriechenland so viele litterarische und politische Verdienste sich erworben hat. (Die beiden Hymnen, deutsch von Ellissen, Polygl. 344 fg.). Ausgangs des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts regte sich unter den Griechen neben dieser tyrtäischen Lyrik überhaupt wieder ein litterarisches Leben. Athanasios Christopulos (1770—1847) sang seine leichten, anmutigen Wein- und Liebeliedchen, welche ihm nicht grundlos den Ehrennamen des neugriechischen Anakreon verschafften[289]. Johannes Zampelios dichtete, freilich in der starren Manier Alfieris, patriotische Tragödien (Timoleon, Kodros, Medeia, Konstantin Paläologus, Rhigas, Kapo d'Istrias), während den tragischen Arbeiten des Nikolaos Pikkolos (Der Tod des Demosthenes) und des Jakowakis Rhisos-Nerulos (1758—1850, Aspasia, Polyxena) mehr die wortreiche französische Pseudoklassik als die echthellenische zum Muster gedient hat. Der letztgenannte ist als komischer Epiker (Der Raub der Truthenne) origineller und glücklicher gewesen denn als Dramatiker. Frankreich hat auf die neugriechische Kunstdichtung bis auf die neueste Zeit herab vorwiegenden Einfluß geübt. Die französischen Tragiker und Boileau, dann Rouget Delisle und Béranger löften einander als Muster ab. Doch hielten sich einige Dichter auch an altgriechische Vorbilder, so Karydis (Drei Gräber), so Bernardakis, der als einer der ersten griechischen Dramatiker bezeichnet wird (Die Kypseliden, Merope).

Eine neuere Periode der neugriechischen Litteratur eröffnen als Kunstdichter (λόγιοι) die beiden berühmten Patrioten, der Gefangene von Munkacs, Alexander Ypsilanti (1792—1828), mit seinem schönen im Volkston gesungenen Klaglied des verbannten Vögelchens, und der zu Ende des 18. Jahrhunderts geborene Spyridion Trikupis (1788—1873) mit seiner vaterländisch-romantischen Dichtung Dimos (1821). Trikupis hat sich aber nachmals eine viel höhere und festere Ehrenstufe in der neugriechischen Litterarhistorie erworben durch Schaffung des besten Geschichtewerkes, das Neugriechenland besitzt, durch seine Geschichte des griechischen Aufstands (Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς ἐπαναστάσεως, 1853 fg.). Die dichterischen Koryphäen dieser Periode aber sind die Brüder Alexander und Panagiotis Sutsos. Alexander Sutsos (1803—63)

war ein sehr vielseitiger Dichter von der feurigsten patriotischen Gesinnung. Er hat sich im Trauerspiel und Lustspiel versucht, den politischen Roman Der Verbannte (Ἐξόριστος) geschrieben, das romantisch-politische Epos Der Umherschweifende (ὁ περιπλανώμενος), außerdem viele patriotische Oden und Satiren gedichtet, auch in französischer Sprache eine Histoire de la Révolution Grecque verfaßt. Thiersch rühmt von ihm, daß er sich durch die männliche und erhabene Einfachheit seiner Dichtungen auszeichne und daß er, obgleich durchdrungen von dem Geiste des alten Griechenlands, dennoch einen eigenen und originellen Weg gehe. Es möchte jedoch dieses Lob hinsichtlich der Einfachheit und Originalität etwas zu beschränken sein; denn Alexander Sutsos' Dichtungen teilen ein Grundübel der neugriechischen Kunstpoesie, daß sie nämlich mehr in die Breite als in die Tiefe gehen, und dann sind sie gar oft nur ein Echo der modernen europäischen Litteratur. Insbesondere können dieses seine unter dem Titel Πανόραμα τῆς Ἑλλάδος (1833) gesammelten Satiren beweisen, welche, gegen die Verwaltung Kapodistrias gerichtet, offenbar von Béranger beeinflußt sind.

Zum Belege des Gesagten setze ich die durch L. v. H. übertragene Satire auf das durch Kapodistria erlassene Preßgesetz her, die um so interessanter ist, als sie eine, freilich untröstliche, Parallele zwischen neugriechischer und — anderweitiger Preßgesetzgebung bietet.

„Jüngst sprach ein Mann des Rats zu mir mit heiterm Munde:
Hör, freier Sutsos, mich! Ich bring' dir frohe Kunde,
Hier sollst du den Entwurf zum Preßgesetz empfangen —
Der Plan ist von mir ausgegangen.
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, samt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!

Beim Kassationshof ist Vorsitzender mein Bruder
Und mein Herr Vetter lenkt mit an des Staates Ruder;
Ich leck' im Winkel hier an meinem süßen Knochen;
Doch für die Presse hab' ich stets mit Mut gesprochen!
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, samt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!

Einer der Herren Kollegen,
Der sprach, der Teufel weiß, warum, der sprach dagegen;
Gegen die Aufklärung sprach er mit lauter Stimme —
Ich stopfte ihm den Mund, ja, ich in meinem Grimme . . .
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, samt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!

Jetzt setz dich hin und schreib und schone uns nur nicht!
Schreib jetzt ein bittres Spottgedicht!
Was auch und wer es sei, der deinen Witz mag kitzeln,
Die kannst fortan du frei bewitzeln!

Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, samt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!

Was wartest du denn noch? Nimm gleich das Federmesser,
Schneid dir die Federspitz', 's Papier leg auf den Schoß!
Willst rote Tinte du? Anfangs ist rote besser! —
Und gegen Groß und Klein laß deinen Witz jetzt los!
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, samt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!"

Panagiotis Sutsos (1806—68) wetteiferte mit seinem Bruder in vaterländischer Gesinnung, war aber viel weicher in der dichterischen Äußerung derselben. Sein lyrisches Drama Der Wanderer, sein Roman Leandros sind von ossianisch-wertherschen Thränen stark benäßt, wie auch seine Lieder auf die heroischen Thaten des griechischen Freiheitskrieges den elegischen Ton vorschlagen lassen. Seine lyrischen Gedichte hat er unter dem Titel Kithara (1835) gesammelt. Ein sehr begabter Dichter und feuriger Patriot ist Alexandros Rhisos Rhangawis (Rangabé, geb. 1810), der in seinem Epos ὁ λαοπλάνος (Der Volksverführer) die Schicksale des Mönchs Stephanos, der sich unter Katharina der Zweiten für ihren gemeuchelten Gemahl (Peter den Dritten) ausgab, behandelte und diese Gelegenheit ergriff, um energisch gegen die russische Politik aufzutreten, die an Griechenland so viel gesündigt hat. Rhangawis' Tragödien (Phrosyne, Der Vorabend, deutsch von Ellissen, Die Dreißig [Tyrannen], Dukas (deutsch von O. A. Ellissen), in welchen aber sehr schöne lyrische Stellen vorkommen, sind die bedeutendsten der neugriechischen Litteratur, und sein politisches Lustspiel Die Hochzeit des Kutrulis (deutsch von Sanders) liefert ein höchst ergötzliches Zeugnis, daß der Geist des Aristophanes auch in Neuhellas noch nicht erstorben sei. Rangabé hat sich auch als Geschichtschreiber der Litteratur seines Landes um dieses verdient gemacht, sowie als Übersetzungskünstler hervorgethan. Als solcher dolmetschte er seinen Landsleuten Lessings Nathan und Schillers Tell. Auch Angelos Blachos (geb. 1838) übersetzte den Nathan, außerdem Goethes Clavigo und Gedichte Heines, und bekundete ein schönes Talent in lyrischen Dichtungen, Lustspielen und in dem Epos Phidias und Perikles. Unter dem jüngsten neugriechischen Dichtergeschlecht ragen die patriotischen Lyriker Theodor Orphanidis, der formgewandte Johannes Karasutsas und Aristoteles Valaoritis (Μνημόσυνα) hervor. Der letztgenannte hat auch als Epiker (Φροσύνη 1859 und Ἀθανάσης Διάκος 1867) Erfolge gewonnen. Mit Auszeichnung ist sodann zu nennen wegen „seiner natürlichen Anmut der Form" und „tief innerlichen Hingabe an die Natur und alle edleren Menschenanlagen" Georgios Drosinis (Σταλακτῖται, Tropfsteine, Idyllen).[290]) An Beliebtheit und Berühmtheit übertrifft jedoch alle Achilleus Paraschos, der auch als Epiker (Der unbekannte Dichter, Alfred, Lydia) aufgetreten ist.[291]) Gute Epigramme (Hyacinthen) bot Eugen Lants, die Geißel der Satire schwang aristophanisch Souris. Endlich verdienen als erzählende und lyrische Dichter neuester Zeit Erwähnung: Stammatios Balbis (Die Kraniche des Ibykos, in Hexa-

metern, mit durchaus eigenartiger Auffassung), Konstantin Xénon, Eman. Rhoidis (Die Päpstin Johanna), Dim. Bikelas (Lukis Laras), Joh. Kampúroglos, Nikolaus Kampás (Στίχοι), Theodor Afentúlis (Πάρεργα), Dim. Kampúroglos, Dossios, Wysienos, Martinellis, Dim. Kokkos (ermordet 1891, Die Leier des alten Nikola, Barba Linardo). In der Geschichtschreibung ist Trikupis noch immer unübertroffen, doch hat sich mit Ehren ihm zur Seite gestellt Konstantin Paparrigopolos, welcher es unternahm, die Geschicke seines Volkes vom mythischen Zeitalter herab bis zur Vollendung der Befreiung von der Türkenherrschaft

A. R. Rhangawis (Rangabé).

zu erforschen und zu erzählen, und welcher diese Aufgabe in seiner Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους (Geschichte des hellenischen Volkes, 1865—74) befriedigend gelöst hat.

Ich habe bisher die neugriechische Volkspoesie absichtlich unerwähnt gelassen, um mittels einer kurzen Betrachtung derselben meinem Buch einen würdigen Abschluß zu geben. Die Volkspoesie scheint unter den Griechen nie ganz verstummt zu sein und selbst in den trübsten Zeiten ihrer neueren Geschichte die althellenischen Traditionen einigermaßen unter ihnen wacherhalten zu haben, wie z. B. das alte Volkslied Charon und die Seelen beweist. Entschieden ist, daß die Überbleibsel der älteren Volksdichtung und die Früchte der neueren an wahrhaft poetischem Gehalt, an Wärme und Reichtum des Gefühls und an Markigkeit des Ausdrucks alle Hervorbringungen der byzantinischen und der neugriechischen Kunstdichtung weit hinter sich lassen. Die althellenische Dichtkunst hat ihre Plastik auf die neugriechischen Volkslieder vererbt. Dies gilt insbesondere von den epirotischen und thessalischen Klephten- und Pallikarenliedern,

deren echte Naturlaute „keinen Menschenlippen, sondern wie schäumende Bergströme den Felsen des Öta und Olymp“ entquollen zu sein scheinen. Zahllose Lieder und Liederchen variieren, jetzt innig und zart, jetzt schelmisch und neckisch, das ewigjunge Hohelied der Liebe, das häusliche Leben malt sich in idyllischen Bildern, hellauf jubeln die Freudenlieder, um mit ergreifenden Totenklagen zu wechseln, und in romanzenhaften Darstellungen treten uns die phantastischen Gestalten des Volksglaubens oder volkstümliche Türkenbekämpfer und Räuber vor Augen.

Mit dem politischen Aufschwung Griechenlands in neuerer Zeit nahm der Volksgesang einen wesentlich historischen Charakter an. Er begleitete die Helden in ihre Fehden gegen die Türken, feierte ihre Triumphe oder klagte auf ihren Gräbern. Die heldenmütigen Kämpfe der Sulioten gegen Ali Pascha, dann alle die wechselnden Geschicke der „rebellischen Griechen“, wie sie auf dem Kongresse von Verona genannt wurden, wichtige Ereignisse von trauriger oder glücklicher Bedeutung, der Fall Pargas, die Einnahme von Tripoliza, der Tod Lord Byrons, das heldische Ende des Markos Botzaris, das alles lebt mit wunderbarer Wahrheit und Größe in diesen historischen Gesängen. Wie die Serben haben demnach auch die Neugriechen die Geschichte ihres Befreiungskrieges in epischen Volksliedern von hoher Kraft und Schönheit geschrieben oder vielmehr gesungen. Neben das neugriechische Volkslied stellt sich ebenbürtig das Volksmärchen, in welchem orientalisch-buntphantastisches Kolorit mit einer ebenfalls an althellenischen Formsinn gemahnenden Bestimmtheit der Zeichnung sich verbindet. Beide zusammen, Lieder und Märchen, aus dem ewigen Jungbrunnen der Volkspoesie gequollen, sind die originalsten und erfreulichsten Offenbarungen, welche der neugriechische Geist bislang ausgehen ließ, und gegenüber den vielfachen Enttäuschungen, welche das Neugriechentum seinen Freunden bereitete, mag in der Frische und Kraft dieser Offenbarungen eine Bürgschaft gesucht und gefunden werden, daß Neugriechenland mit gesteigertem Geschick und Glück darauf aussein werde, im Kreise der zivilisierten Völker einen geachteten Platz zu erringen und zu behaupten.

Anhang.

Anmerkungen zu Band I.

Anm. 1) Nach dem wegbahnenden Vorgang der Lambeck, Morhof, Reimann, Fabricius, Stoll, Bertram, Jöcher, Meusel, Jördens, Wald, Bouginé und Blankenburg haben Joh. Gottfr. Eichhorn (Litterärgeschichte, N. A. 1815 u. Gesch. d. Litteratur, 1805 fg., unvoll.), Ludw. Wachler (Handbuch der Gesch. d. Litteratur, 3. Umarbtg., 1833), Friedr. Bouterwek (Gesch. d. Poesie u. Beredsamkeit seit d. Ende d. 13. Jahrh., 1812 fg.), Sismondi (Littérature du midi de l'Europe, 1813), Villemain (Cours de littérature, 1828—41) und Hallam (Introduction of the Litterature of Europe in the 15., 16. and 17. Cent., 1837—39, n. A. 1882) die allgemeine Geschichteschreibung der Litteratur begründet, nachdem auch ein Lessing, Herder und Goethe dieselbe im Einzelnen gefördert hatten. Es ist jedoch das Verdienst der romantischen Schule und zwar namentlich das Verdienst von August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, daß die allgemeine Litterarhistorik in Deutschland auf umfassendere und solidere Grundlagen gestellt, mit philosophischem Geiste durchdrungen und in wirklich geschichtlichem Sinne behandelt wurde. Unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten freilich, wie ja schon Friedrich Schlegel (Vorlesungen über die Gesch. der alten und neuen Litteratur (gehalten in Wien 1812), N. A. mit d. Fortsetzung von Th. Mundt, 2 Bde. 1841) die antike und die moderne Litteratur mit der Brille mittelalterlicher Katholicität ansah oder so sie anzusehen sich anstellte. Von A. W. Schlegel gehören hierher insbesondere seine Vorlesungen über dramat. Kunst u. Litteratur. (Sämtl. Werke, Bd. 5—6). Dasselbe Thema, aber von weiterschauendem Standpunkt einer vorgeschrittenen Litterarhistorik aus hat J. L. Klein behandelt in seiner Geschichte d. Dramas (1865 fg. 13 Bde.), einer der fleißigsten und eigenartigsten Leistungen auf dem Gebiete litterargeschichtlicher Forschung und Darstellung, aber leider formlos und schrullenhaft. — Es ist auf der Basis von sprachwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und litterarhistorischen Forschungen und Findungen weitesten Umfangs wenigstens annähernd möglich geworden, den Versuch, eine allgemeine Geschichte der Litteratur zu schreiben, zu unternehmen. Daß auch heute noch nur von einem „Versuche" die Rede sein kann, wird jeder bescheiden zugeben, welcher die ungeheure Weite des zu durchmessenden Bereiches und die unermeßliche Fülle und Mannigfaltigkeit der innerhalb dieses Bereiches heimischen Erscheinungen einigermaßen zu überblicken vermag. Im umfassendsten Sinne wagte den Versuch J. G. Th. Grässe (Lehrbuch einer allgemeinen Litterärgeschichte, 1837 fg., und Handbuch d. allgemeinen Litteraturgeschichte, 1844 fg.), aber freilich weit mehr nur vom bibliographischen als vom historischen Standpunkt aus, ohne es zu einer dialektischen Durchdringung des Stoffes bringen zu können, im ganzen geistlos, im einzelnen unzuverlässig. Karl Rosenkranz sodann gab in seinem Handbuch einer allgemeinen Gesch. d. Poesie (1832) eine geschickt gemachte Kompilation; in seinem späteren Buche Die Poesie u. ihre Geschichte (1855) dagegen eine selbständige und geistvoll durchgeführte Entwickelung der poetischen Ideale der Völker. Rascheren Schrittes durchmaß dasselbe Gebiet Karl Fortlage in seinen Vorlesungen über die Gesch. d. Poesie (1839), manche Partie mit dem Brillantfeuer einer genialen Auffassung beleuchtend. Theod. Mundts Allg. Litteraturgeschichte (2. Aufl. 1848) bringt in einzelnen Abschnitten lichtvolle

Übersichten und treffende Urteile, trägt aber im ganzen den flüchtigen Feuilletonzuschnitt. Weit besser vorbereitet und viel gründlicher ist Ferd. Loise zu Werke gegangen in seiner umfassenden Histoire de la Poésie, von welcher 1858—78 die ersten sieben Bände erschienen sind, die Geschichte der morgenländischen, griechischen, römischen, christlich-romantischen, italienischen, französischen und deutschen (bis zum 18. Jahrhundert) Dichtung enthaltend. Gute Anleitung und Wegweisung geben Fr. v. Raumer (Handbuch zur Geschichte der Litteratur, 1864) und G. Diercks (Litteraturtafeln, 1878). Einzelne Zeitabschnitte behandeln Marc-Monnier Histoire de la littérature moderne und Ad. Eberts Allg. Gesch. d. Litteratur d. Mittelalters im Abendlande, jede verdienstlich in ihrer Art, wie die Geschichte der neuern Litteratur von der Frührenaissance bis zur Gegenwart von Adolf Stern (6 Bde., 1883 fg.), die Geschichte der Litteratur der europäischen Völker (Berlin, Oppenheim) und die Geschichte der Weltlitteratur in Einzeldarstellungen (Leipzig, Friedrich). Die Ausführung der beiden letztgenannten Werke beruht auf dem Grundsatz der Arbeitsteilung. Die „Einzeldarstellungen" werden an den betreffenden Stellen Erwähnung finden. Groß angelegt und mit liebevollem Verständnis durchgeführt ist Moriz Carrieres Werk Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit (1863 fg., 5 Bde., 3. Aufl. 1877), in welchem die Entfaltungsgeschichte der Dichtung einen breiten Raum einnimmt. Eine geistvoll vergleichende Charakteristik der litterarischen Entwickelung des 19. Jahrhunderts gab der dänische Ästhetiker Georg Brandes in seinen an der kopenhagener Universität gehaltenen Vorlesungen über Die Hauptströmungen d. Litteratur (dtsch. v. Strodtmann, 4 Bde., 1872. fg.). Mittels der von ihm redigierten, nach größtem Maßstab angelegten Storia universale della letteratura (1883—86, 13 Bde.) suchte Angelo de Gubernatis seine Landsleute in die allgemeine Litteraturgeschichte einzuführen. Gesamtdarstellungen bieten Adolf Stern (Geschichte d. Weltlitteratur in übersichtlicher Darstellung, 1888) und Gustav Karpeles (Allgem. Gesch. d. Litteratur, 1891). Eine Fülle von Beiträgen zur allgemeinen Litterarhistorie enthalten folgende Zeitschriften: Wiener Jahrbücher der Litteratur. — Brockhaussche Blätter für litterarische Unterhaltung. — Pfizers Blätter zur Kunde der Litteratur des Auslandes. — Lehmanns und Engels Magazin für die Litteratur des Auslands, später Magazin für Litteratur von Otto Neumann. — Herrigs und Viehoffs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und modernen Litteraturen. — Zarnckes Litterar. Zentralblatt. — Eberts Jahrbücher für romanische und englische Litteratur. — Gosches Jahrbuch der Litteraturgeschichte und Schnorrs Archiv für Litteraturgeschichte. — Unsere Zeit, red. von Gottschall. — Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte von Koch. — Internationale Litteraturberichte. — Zeitschrift für vergleichende Litteratur, red. von Meltzl. — Deutsche Rundschau, red. von Rodenberg. — Nord und Süd, red. von Lindau und anderen; ebenso die verschiedenen französischen, italienischen und englischen Revues, Reviews und Rivistas. Ich selber habe in meinem Bildersaal der Weltlitteratur, welcher zuerst 1848—49 in einem Bande, dann 1869 in 2. Aufl. in zwei, hierauf 1885 in 3. Aufl. ausgearbeitet und sehr vermehrt in drei Bänden erschien, eine Beispielsammlung des dichterischen Schaffens aller Völker und Zeiten zusammengestellt, eine Geschichte der Poesie in Proben, wie so reich und vielseitig nur die deutsche Übersetzungskunst sie möglich machte, jene universelle Gabe des Verständnisses und der Dolmetschung, welche sämtliche Völkerstimmen der Erde zu einem „Weltgespräch" am deutschen Herde vereinigt.

2) Vergl. Büttner, Anthologie der Suahelilitteratur (Gedichte und Geschichten der S.), gesammelt und übers. von C. G. B., Berlin, Felber, 1894. Proben von Liedern südungarischer und siebenbürgischer Zigeuner, die in Reimpaaren Kaidáves, Totenklagen und Abschiedslieder singen, giebt Wlislocki im Magaz. f. d. L. d. Auslandes, 1889, S. 11.

3) Vgl. Bastian, Die alten Kulturvölker v. Amerika, 1878. Ausführliche Schilderungen, auf freilich nicht immer kritisch genug gesichtetem und gewertetem Material beruhend, gab bekanntlich W. H. Prescott in seinen beiden berühmten Geschichtswerken History of the Conquest of Mexico und History of the Conquest of Peru.

4) Ollanta. Ein altperuan. Drama. Übers. u. kommentiert von J. J. v. Tschudi, 1875. Ollanta. Peruan. Originaldrama a. d. Inka-Zeit. Nach Tschudis wörtl. Verdeutschung metrisch bearbeitet v. Albrecht Graf Wickenburg, 1876. Ollanta. Peruan. Drama a. d. Zeit d. Inka. Aus dem kritisch bearbeiteten Grundtext metrisch übers. v. G. Flamberg, 1877. Ollanta. Ein Drama der Keshuasprache. Übersetzt u. s. w. von E. W. Mittendorf, 1890. (Die Einleitung dieses Buches litterargeschichtlich wichtig.)

5) Y-king, ex interpretat. Regis ed. J. Mohl, 1834. Chou-king, trad. par Gaubil, revu par De Guignes, 1770. Chi-king, ex lat. P. Lacharme interpret. ed. J. Mohl, 1830. Schi-king, dem Deutschen angeeignet von Fr. Rückert, 1833. Schi-king, nach Lacharmes lat. Übertrag. bearb. v. J. Kramer, 1844. Schi-king, d. kanonische Liederbuch d. Chinesen, a. d. Chinesischen übers. u. erkl. v. Viktor von Strauß, 1880. Hierzu vgl. Zeitschr. d. dtsch. morgenländ. Gesellschaft, Bd. XXXII, und die Beilage zur Allg. Zeitung 1879, Nr. 33. Über die litterar. Geschichte d. Chinesen vgl. Schott, Die Werke d. chines. Weisen Kong-fu-tse u. s. Schüler, a. d. Ursprache übers.; Klaproth, Asiatisches Magazin, Bd. 2; Davy, On the Poetry of the Chinese; Rémusat, Mélanges asiatiques und Nouveaux Mélanges asiatiques; J. Legge, The Chinese Classics, with a Translation, Crit. and Exeget. Notes (1861); M. Müller, Essays (1869), I, 264, fg.; R. Douglas, Chinesische Sprache u. Litteratur, bearb. v. W. Henkel (1877).

6) Ausführlich handelt von diesen beiden Dichtern D'Hervey-Saint-Denys in seinem Buch Poésies de l'époque des Thang, 1862.

7) Vgl. Lays, The Chinese as they are (dtsch. v. J. Wilfert, 1844), S. 98—108, wo von den dramatischen Spielen der Chinesen in der Gegenwart ausführlich die Rede ist; ferner Klaproths Asiatisch. Magazin, Bd. 1, S. 66—68 und 91—97; Bazin, Le siècle des Youen; Edelstane Du Méril, Histoire de la comédie (I. pér.) u. Klein, Geschichte d. Dramas, III. 373—498, wo alles zusammengefaßt ist, was über das Theater und die dramatische Litteratur der Chinesen bislang in Europa bekannt geworden.

8) Ph. F. v. Siebold, Nippon, Archiv z. Beschreibung v. Japan, 15 Bde. Fol. 1832—45. F. v. Hellwald, Die Erde u. ihre Völker, II, 439 fg. Klemm, Kulturgeschichte der Menschheit, VI, 511 fg. Freih. v. Hübner, Ein Spaziergang um d. Erde, III. A. B. Mitford, Tales of Old Japan. De Rosny, Anthologie japonaise (und dazu W. Schotts Rezension im Magazin f. d. Litt. d. Ausl., 1873). Eus. v. Kudriaffsky, Japan, S. 86 fg. Chamberlain, The Classical Poetry of the Japanese, 1880.

9) Über das Kulturleben Altindiens, mit Inbegriff der litterarischen Thätigkeit, sind zu Rate zu ziehen: Fr. Schlegel, Über d. Sprache u. Weisheit d. Inder; A. W. Schlegel, Indische Bibliothek; Bohlen, D. alte Indien; Benfey, Indien (in der Ersch- u. Gruberschen Encyklopädie); Lassen, Indische Altertumskunde; Zimmer, Altind. Leben; Rhode, Die religiöse Bildung d. Hindus; Weber, Vorlesungen über d. ind. Litteraturgeschichte; Weber, Indische Studien; Roth, Zur Geschichte u. Litteratur d. Veda; Müller, History of Ancient Sanskrit Litterature; Müller, Essays, I u. II; De Gubernatis, Studii sull' epopea indiana; Dunker, Geschichte des Altertums, Aufl. 4, Bd. 3; Hellwald, Kulturgeschichte, 98 fg.; Lefmann, Gesch. d. alt. Indiens; L. v. Schroder, Indiens Litteratur u. Kultur, 1887. Außer den gelegentlich im Texte namhaft gemachten Verdeutschungen indischer Poesie seien hier genannt Holtzmanns Indische Sagen, 2 Bde., Hoefers Indische Gedichte, 2 Tle., Meiers Klass. Dichtungen d. Inder, 3 Tle.

10) Rigveda, ed. M. Müller, 6 Quartbände, London, 1849—75. Siebenzig Lieder d. Rigveda, übers. v. K. Geldner und A. Kägi, mit Beiträgen v. R. Roth, 1875. Der Rigveda, zum ersten Mal vollst. ins Deutsche übers. v. A. Ludwig, 1876. Rigveda, übers. und erläutert von H. Graßmann, 1876 fg. Der Rigveda, d. älteste Litteratur d. Inder, v. A. Kägi, 2 Tle. 1878—79, eine die Ergebnisse der Vedaforschungen klar und belehrend zusammenfassende Schrift.

11) Nalus Mahâ-Bhârati episodium. Ed. Fr. Bopp. Ed. III. 1868. D. Lied v. König Nala. Nach didakt. Grundsätzen bearb. v. H. C. Kellner, 1885. Ardschunas Reise zu Indras Himmel nebst andern Episoden d. Mahabharata, übers. v. Fr. Bopp. 2. A. 1868.

12) Ausg. v. Schlegel, mit lat. Übers. und Kommentar v. Lassen, 1846. Die Bhagavadgita, übers. und erläutert v. F. Lorinser, 1869.

13) Vgl H. Brunnhofer, Über d. Geist d. indischen Lyrik, 1882. A. Weber hat in den von E. Windisch redigierten Abhandlungen für Kunde d. Morgenlandes, Bd. 7, Nr. 4, das Saptasatakam des Hala, eine Sammlung indisch. Volkslieder, veröffentlicht (1881).

14) Ausführlich handeln davon Wilson, Theatre of the Hindoos, 2 Bde., Lassen, Ind. Altertumskunde, Bd. 2 u. 4., Klein, Gesch. d. Dramas, Bd. 3.

15) Den Originaltext gab Chézy heraus, dann mit Glossar Burkhard, u. m. beigefügter wortgetr. Übers. Böhtlingk. Aus d. Original übertrugen die berühmte Dichtung (mit Nachbild. d. metrischen Stellen) Hirzel, Schrader, Meier, Lobedanz, Rückert, Fritze (Sammlg. ind. Dramen i. metrisch. Übersetzg., Bd. 1).

16) Eine Auswahl hat O. Böhtlingk herausgegeben (Urtext und Prosaverdeutschung) unter d. Titel Indische Sprüche, 2. Aufl. 1870—74. Nach dieser Ausgabe übers. L. Fritze 387 Sprüche metr. 1880.

17) Pantschatantra, Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen u. Erzählungen. Aus d. Sanskrit übers. m. Einleitung u. Anmerkungen v. Th. Benfey. 2 Tle., 1859. Besonders lehrreich ist die Einleitung zum 1. Teil, welche sich über das indische Grundwerk u. dessen Auszweigungen verbreitet.

18) Bunsen, Ägyptens Stellung in d. Weltgeschichte. Dunker, Geschichte d. Altertums, 4. Aufl. Bd. 1. Lepsius, Das Totenbuch d. alt. Ägypter. Brugsch, Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Altertumskunde. Brugsch, Erklärung ägypt. Denkmäler d. neuen Museums in Berlin. Brugsch, Ägyptologie, 1889 fg. Lauth, Aus Ägyptens Vorzeit. Dümichen, Gesch. d. alt. Ägyptens, besonders Kap. 3, Schrift u. Sprache d. alt. Ägypter. Erman, Die Profanlitteratur d. Ägypter (Deutsche Rundschau 1882, Aprilheft, S. 141 fg.). Erman, Ägypten und ägypt. Leben i. Altertum, 1885--87, 2 Bde.

19) Außer der im Text erwähnten Litteratur vergl. Bezold, Kurzgefaßter Überblick über die babylonisch-assyrische Litteratur, 1886.

20) In den früheren Auflagen dieses Buches lautete die Überschrift des Kapitels „Hebräerland." Ich ersetzte dieselbe mit „Judäa," was freilich ursprünglich nur ein Stammland und später eine römische Provinz bezeichnete. Wir sind aber so gewohnt, alle Semiten hebräischer Zunge „Juden" zu nennen, der Name des Stammes Juda ist im europäischen Sprachgebrauche so sehr zum Nationalnamen geworden, daß es gerechtfertigt sein mag, das Heimatland des hebräischen Volkes kurzweg Judäa zu heißen.

21) Nächst Herder ist J. D. Hartmann zu nennen, welcher in seinem Versuch einer allgem. Gesch. d. Poesie (1797) in die Fußstapfen seines großen Vorgängers zu treten suchte. Die Geschichte, Dolmetschung u. Erläuterung d. hebr. Dichtung führten dann weiter Ewald, Das hohe Lied (1826) — Die poetischen Bücher d. alten Bundes (1835—37) — Die Propheten d. alten Bundes (1840) — Die Dichter d. alten Bundes (1866); de Wette, Einleitung in d. alte Testament, neubearb. v. E. Schrader, 1869; Reuß, Hebräische Poesie (in Herzogs Bibl. Realencyklopädie) — Geschichte d. h. Schrift Alten Testaments, 1881; Delitzsch, Die Psalmen (1873); Hitzig, Die Psalmen (1835—36), neue Verdtschg. u. Erklärung (1863 bis 1865) — Die zwölf kleinen Propheten (1838) — Der Prophet Jeremia (1841) — Der Prophet Ezechiel (1847) — Der Prophet Daniel (1850) — Das hohe Lied (1855) — Die Sprüche Salomonis (1858) — Das Buch Hiob (1874). Ewald und Hitzig haben auch jeder eine Geschichte des Volkes Israel verfaßt, worin selbstverständlich auch die litterarischen Momente Berücksichtigung fanden. Von weiteren Leistungen auf diesem Gebiete sind rühmend hervorzuheben J. Wellhausen, Gesch. d. Volkes Israel (1878 fg.) und B.

Stade, Gesch. d. Volkes Israel (1887, 2 Bde., in Onckens allgem. Geschichte, 6. Teil), welche beiden Bücher auf dem durch die neuzeitliche Bibelkritik gewonnenen u. hergerichteten Boden stehen. G. Karpeles hat in seinem zweibändigen Werke die Gesch. d. Jüdischen Litteratur (1886) von ihren alttestamentlichen Anfängen bis zur Gegenwart herab in einem anziehenden und lehrreichen Gesamtbilde zusammengefaßt, aus welchem die Abschnitte über die talmudische, die jüdisch-arabisch-spanische u. die rabbinische Litteratur als besonders verdankenswert hervortreten.

22) Vgl. Delitzsch, Gesch. d. jüd. Poesie vom Abschluß d. heil. Schr. d. A. B.; Sachs, D. religiöse Poesie d. Juden; Kayserling, Sephardim, roman. Poesie d. Juden in Spanien; Geiger, Der Divan d. Juda Ha-Levi; Heller, Die echten hebräischen Melodien, 1893; Karpeles a. a. O. I, 448 fg., II, 691 fg. Eine reiche Auswahl haggadischer u. neuhebräisch-spanischer Dichtungen s. bei Jolowicz, P. d. o. P. 286. fg.

23) Vgl. Weil, Die poetische Litteratur d. Araber vor u. unmittelbar nach Mohammed, 1837; Nöldeke, Beiträge z. Kenntnis d. Poesie d. alt. Araber, 1864; Hammer-Purgstall, Litteraturgesch. d. Araber, 1850 fg. 4 Bde. gr. 4., ein kolossales Werk deutschen Fleißes, in welchem uns eine Galerie von mehr als 3000 Bildnissen arabischer Dichter und Schriftsteller aufgethan ist. Freilich fehlt es in dieser Galerie auch nicht an Stellen, wo die Angaben unzuverlässig sind u. das Urteil seicht ist; Kremer, Kulturgesch. d. Orients unter den Chalifen (1875—77), II, 341 fg. Le Bon, La civilisation des Arabes, 1884; A. Müller, Der Islâm im Morgen- u. Abendland, 1885 fg.

24) Schanfaras herrliche Kasside ist verdeutscht v. Rückert, Hamâsa I, 181 fg., u. v. Reuß, Jolowicz' P. d. o. P. 346 fg.

25) Eine beachtenswerte Sammlung arabischer Volkslieder enthält auch Die Wüstenharfe v. Altmann (1855). Textausgabe d. Hamâsa m. lat. Übersetzung u. Kommentar v. Freytag, 1828—57.

26) Thorbecke, Antara, des vorislamischen Dichters Leben, 1868.

27) Amrilkais, d. Dichter u. König. Sein Leben dargestellt i. s. Liedern. A. d. Arab. v. Fr. Rückert, 1843.

28) Für die beste Biographie des arabischen Propheten galt lange die von dem berühmten arab. Gelehrten Ismael Abulfeda verfaßte (v. Gagnier ins Latein übertragene, De vita et rebus gestis Mohammedis, 1723). Endlich unternahm es ein deutscher Orientalist, G. Weil, auf Basis quellenmäßiger Forschung die Laufbahn des großen Mannes zu schreiben (Mohammed, sein Leben u. s. Lehre, 1845). Des Amerikaners Irving Life of Mohammed ist gut erzählt, hat aber keine wissenschaftliche Bedeutung. Wiederum ein Deutscher hat für den Propheten das Beste gethan, A. Sprenger, welcher nach vieljährigem Aufenthalt im Orient mit seinem trefflichen Werke Das Leben u. d. Lehre d. Mohammad, 3 Bände, 1861 fg. hervorgetreten ist.

29) Näheres über Entstehung, Form u. Inhalt des Koran siehe bei Weil, Histor. krit. Einleitung in den Koran, u. bei Nöldeke, Geschichte d. Koran. Die Ansicht, daß Mohammed den Koran nicht geschrieben haben könne, weil er überhaupt nicht schreiben gekonnt, ist übrigens hinfällig geworden. Vgl. hierüber den bezügl. Exkurs Sprengers a. a. O. II, 398 fg. — Wir besitzen verschiedene Verdeutschungen des Koran, von der ältesten durch S. Schweigern 1616 nach dem Italienischen angefertigten, bis zu der neuesten, wortgetreu dem Arabischen nachgebildeten von L. Ullmann, 8. Aufl. 1881. Poetische Nachbildungen vom Inhalte des Korân giebt Daumers Mohammed u. s. Werk, 1848.

30) Fundgruben des Orients, V, 19. Hammer hat d. Diwan (Gedichtsammlung) dieses Dichters übers. unter d. Titel: Motenebbi, d. größte arab. Dichter, Wien 1824. Der „größte"! Das hieß den Mund sehr voll nehmen.

31) Vergl. Fundgruben d. Orients, IV, 240. Die gold. Halsbänder d. [illegible] besitzen wir in dtsch. Übertragungen v. Hammer (1835), Fleischer (1835), Weil ([illegible]).

32) Kalilah und Dimnah. Aus dem Arabischen von Ph. Wolf, 1837.

33) Vgl. d. Untersuchung, welche Hammer i. d. Wiener Jahrbüchern Bd. 6, S. 229 ff. über diesen merkwürdigen Roman angestellt hat.

34) Vgl. über das Litteraturhistorische der Tausend und einen Nacht die Zeitschrift Hermes, wo Bd. 30 und 33 Chezy sich darüber ausspricht. Deutsche Übersetzungen giebt es viele, die treueste ist: 1001 Nacht, zum ersten Mal a. d. arab. Urtext treu übers. v. G. Weil, 1838.

35) Im Original herausgegeben v. de Sacy u. d. Titel: Les séances de Hariri, Paris 1821—22. Uns Deutschen hat Fr. Rückert mit einer Nachbildung dieses in s. Art einzigen Buches beschenkt, welche unter dem Titel: Die Verwandlungen d. Abu Seid v. Serug od. d. Makamen d. Hariri, 1827, dann in 5. Aufl. 1879 erschien u. wohl d. größte Sprachkunstwerk ist, welches die deutsche Litteratur aufzuweisen hat. Drei in Rückerts Nachbildung fehlende Makamen finden sich verdeutscht in Ph. Wolfs Übertragung d. Kalilah und Dimnah.

36) Vgl. Wüstenfeld, Die Geschichtschreiber d. Araber u. ihre Werke, 1882.

37) O Kind! Die berühmte ethische Abhandlung Gazalis. Arabisch und deutsch von Hammer-Purgstall, 1838.

38) Fr. Spiegel, Eranische Altertumskunde (1871 fg., 3 Bde.).

39) Avesta, d. heil. Schriften d. Parsen. A. d. Grundtext übers. v. Fr. Spiegel, 1852 fg. Vgl. den Aufsatz Der Zendavesta in M. Müllers Essays, I, 76 fg.

40) Wamik und Asra, das älteste persische romant. Epos, übers. v. Hammer, 1835.

41) In seiner Gesch. d. schönen Redekünste Persiens, m. e. Blütenlese aus 200 pers. Dichtern (1818), welches Werk f. Form u. Inhalt orient. Poesie überh. von Bedeut. ist.

42) Dtsch. unt. d. Titel: Buch des Kabus, ein Werk f. alle Zeitalter, a. d. Türkisch-Persisch-Arabischen übers. u. durch Abhandl. erläutert von H. S. v. Dietz, 1811.

43) Eine möglichst gedrängte Darstellung der Heldensage von Iran habe ich gegeben in meiner Geschichte der Religion, I, 186—194.

44) Uns Deutschen hat der treffliche Dichter, Litterarhistoriker und Übersetzungskünstler A. F. v. Schack Geist u. Inhalt des Schahname angeeignet: Heldensagen des Firdusi, in deutscher Nachbildung nebst e. Einleitung über das iranische Epos, 3. verm. Aufl. der Heldensagen u. der Epischen Dichtungen, 1877. Die erwähnte Einleitung giebt eine wahrhaft prachtvolle Genesis und Charakteristik d. großen Gedichts. Mohls franz. Übersetzung d. Schahname erschien in 7 Bdchn. 1879; eine ital. von Italo Pizzi in 8 Bdn., 1886—89.

45) A. F. Graf v. Schack, Strophen des Omar Chijam, 1878, Nachwort S. 113. Fr. Bodenstedt, Omar Cheijam (Kunst und Leben 1879, S. 45 fg.).

46) Schirin, v. J. v. Hammer, 1809. Ein Teil des Heft peiger ist deutsch bearb. u. d. Titel, Behramgur u. d. russische Fürstentochter, von Erdmann. Nisamis Leben u. Werke, sowie der 2. Teil des nisamischen Alexanderbuches von W. Bacher, 1871.

47) Über Attar u. Dschelaleddin Rumi siehe Fundgruben d. Orients, Bd. 2, S. 162, Bd. 3, S. 339, Bd. 4, S. 89, B. 5, S. 6, 188; ferner Hammers Gesch. d. sch. Redek. Pers., S. 141 ff., 166 ff. u. Tholuks Blütensamml. a. d. morgenl. Mystik, S. 53—192 u. 205—288, an welchen Orten sich Erläuterungen und zahlreiche Übersetzungsproben finden. Vgl. auch Auswahl aus den Diwanen M. Dschelaleddin Rumis von V. v. Rosenzweig, 1838, und Ethé, Der Sufismus u. seine drei Hauptvertreter in d. p. Poesie (Morgenl. Studien, 1870).

48) Sadi wurde vornehmlich durch den deutschen Reisenden Olearius zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in Europa bekannt. Olearius übersetzte d. Gulistan u. Bostan unt. d. Titel Persianisches Rosenthal u. Fruchtgarten. Pers. und latein. erschienen diese Werke, von Gentius besorgt, zu Amsterdam 1651, u. sie sind seither in alle Sprachen mehrfach übertragen worden. Die drei neuesten deutschen Übersetzungen d. Gulistan sind Sadis Rosengarten, a. d. Pers. v. Ph. Wolf, 1841, Moslicheddin Sadis Rosengarten, a. d. Pers. von K. H. Graf, 1846, und Der Rosengarten des Scheikh Muslih-eddin Sadi, a. d. Pers. v. Nesselmann, 1864. S'. Bostan, dtsch. v. Schlechta-Wssehrd, 1853; Rückert, 1882.

49) Der Diwan des Hafis, zum ersten Mal, aber weniger gelungen, a. d. Pers. übers. v. J. v. Hammer, 1812. Der Diwan des großen lyrischen Dichters Hafis, im pers. Original herausgegeben, ins Deutsche metr. übers. u. m. Anmerk. versehen von Vincenz Ritter v. Rosenzweig-Schwannau, 3 Bde., 1858—64. Der Sänger von Schiras, hafisische Lieder v. Fr. Bodenstedt, 1877. Verdeutsch. einzelner Lieder d. Hafis durch Rückert, Platen, Nesselmann u. a. Sein Leben v. Dauletschah, 1805, in Wilkens Chrestomathia persica, und Vuller (Vitarum poetarum persicorum etc., 1839).

50) Dschamis Diwan, deutsch von Wickerhauser, 1855. Eine Auswahl desselben deutsch von Rückert (Jolowicz, P. d. o. P. 563 fg.).

51) Hierüber vgl. The Pers. Miracle Play of Hasan a. Husein, coll. by L. Pelly, 1879.

52) Wir besitzen zahlreiche Werke über die Litteratur der Hellenen. Ich führe nur die wichtigeren an: Vorlesungen über d. griech. Litt. v. F. A. Wolf, 1831; Hist. d. l. litt. grecque par S. Fr. Schoell (d. v. Schwarze u. Pinder, 1826 ff.); Handbuch der griech. Litt.-Gesch. v. C. G. Petersen, 1834; Grundriß d. gr. Litt.-Gesch. v. G. Bernhardy, 1836, in d. neueren Aufl. u. Bearbeit. bis 1892 durch Volkmann; Bernhardy hat alle früheren Mitbewerber a. d. Geb. d. griech. Litterarhistorik weit überflügelt; Gesch. d. griech. Litt. v. K. O. Müller, 1841, 2. Aufl. 1857, 4. Aufl. v. Heitz 1882—84; Gesch. d. hell. Dichtkunst v. H. Ulrici, 1835; Gesch. der hellen. Dichtkunst v. G. H. Bode, 3 Bde. in 5 Abt., 1838 ff.; Griech. Litt.-Gesch. v. Th. Bergk, I. Bd. 1872, II. Bd. 1883 und III. Bd. 1884 aus Bergks Nachlaß herausg. v. G. Hinrichs, IV. Bd., 1887, v. Peppmüller; dieses auf langjähr. u. liebevoller Beschäftig. m. seinem Gegenstande beruhende Werk enthält im 1. Bde. eine gediegene Einleitung, in welcher insbesondere die Charakteristik d. griech. Litt. als meisterhaft hervortritt, sowie die Gesch. d. Epos; Griech. Litteraturgesch. v. R. Nikolai (1867), neue Bearb. 1873—78, 3 Bde.; Gesch. d. griech. Litt. v. Munk, 3. Aufl., bearb. v. Volkmann, 2 Bde., 1880; Gesch. d. gr. Litt. v. Ferd. Bender, 1886, in der Gesch. d. Weltlitt. in Einzeldarstellungen; Griech. Litt.-Gesch. v. W. v. Christ, 7. Bd. im Handbuch d. klass. Altertumswissenschaft, seit 1885 v. Jw. v. Müller; Gesch. d. gr. Litt. in der Alexandrinerzeit, Bd. I u. II, 1891—92, v. Fr. Susemihl; Gesch. d. gr. Litt. bis auf Alexander d. Gr., v. K. Sittl, 3 Tle., 1884—87. Zu vergl. sind auch die betreff. Abschnitte in Flögels Gesch. der kom. Litt. 1784 ff.; in Jakobs, Hermanns, Wolfs, Heerens, Böckhs, Thierschs Schriften, in Wachsmuths Hellen. Altertumskunde, in Paulys Encyklopädie d. Altertumskunde, in Hoffmanns Altertumswissenschaft; endlich die bezügl. Stellen in Grotes Hist. of Greece, Curtius' Griech. Geschichte und Dunckers Gesch. d. Altertums. Weiteren Kreisen ist zu empfehlen d. Gesch. d. antik. Litt. v. J. Mähly (1880), deren 1. Tl. d. Poesie d. Griechen u. Römer, deren 2. Teil die Prosa d. Griechen u. Römer geistvoll u. anschaulich vorführt.

53) Vgl. W. Jordan, Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik, 1869.

54) Über den Streit um den Homer sind insbesond. noch zu vergl. Bonitz, Ursprung d. hom. Gedichte, 1881, Niese, Die Entwickel. der hom. Poesie, 1882, und Friedländer, Schicksale d. hom. Poesie (Deutsche Rundschau, Febr. 1886.) — In Deutschland wurde Homer durch die Übersetzung von J. H. Voß (Odyssee 1781, Homers Werke, 1793) Gemeingut der Nation. Spätere Übersetzungen v. Wiedasch, Monjé, Ehrenthal, Jordan u. Donner. — Ich merke an, daß ich inbetreff der Nachweisung von Originalausgaben der griech. u. röm. Autoren auf die Spezialgeschichten der griech. u. röm. Litteratur und inbetreff der Nachweisung v. Verdeutsch. ein- für allemal auf Borbergs Hellas und Rom, sowie auf die beiden großen Stuttgarter Sammlungen v. Übersetzungen der antiken Klassiker, weiterhin auf die Auswärtigen Klassiker in deutscher Übertragung (Leipzig) verwiesen haben will.

55) Vgl. über d. Kykliker Welcker, Der epische Cyklus (1835); Düntzer, Homer u. d. Kyklos (1839); Bergk, II, 27 fg.

56) Schömann, Die hesiodische Theogonie, 1868.

57) Vgl. Thönissen, Hesiods Leben u. Dichten, 1844. Die alexandrinischen Kritiker wiesen dem Hesiod als Eigentum zu die 3 Dichtungen 1) Werke u. Tage, 2) die Theogonie u. 3) den (verloren gegangenen) Katalog d. alten Heroenfrauen.

58) Über hellenische Rhythmik u. Metrik geben Belehrung die bezüglichen Untersuchungen u. Abhandlungen v. Hermann, Ritschl, Westphal, Roßbach u. Brambach.

59) Zu vgl. Poestion, Griechische Dichterinnen, 1876.

60) Vgl. Tycho Mommsen, Pindaros, 1845; Bippart, Pindars Leben, Weltanschauung u. Kunst, 1848; M. Schmidt, Pindars Siegesgesänge. Mit Prolegomenis über pindarische Kolometrie u. Textkritik. Griech. u. deutsch, 1869 fg. Schmidt hat den höchst gelungenen Versuch gemacht, pindarische Hymnen mittels der Anwendung des Reims dem deutschen Ohr anzueignen. Er gab zum ersten Mal einen deutschen Pindar.

61) Über die Architektonik, Technik u. Litteratur d. griech. Dramatik sind insbesondere zu Rate zu ziehen: Strack, d. altgriech. Theatergebäude, 1843; Vischer, Die Entdeckungen i. Theater d. Dionysos zu Athen (Neues schweiz. Mus. 1863, Heft 1—4); Schlegel, Vorlesgn. über dram. K. u. L. (sämtl. Werke, 5—6); Welcker, D. äschyleische Trilogie, 1824; Welcker, D. griech. Tragiker, 1839; Schöll, Beitr. zur Kenntnis d. trag. Poesie d. Griechen, 1839; Schöll, Sophokles Leben u. Wirken, 1842; Schöll, Über d. Tetralogie d. att. Theaters, 1859; Richter, D. altgriech. Theaterwesen, 1856; Rapp, Gesch. d. griech. Schauspiels, 1862; Klein, Geschichte d. Dramas, Bd. 1—2; Brentano, Untersuchungen über d. griechischen Drama, 1871; Muff, Die chorische Technik d. Sophokles, 1876; Arnold, Die chorische Technik des Euripides, 1877.

62) Sehr beachtenswerte Winke zur richtigen Würdigung des dritten der griechischen Tragiker giebt K. Steinhart in seinem geistvollen Aufsatz Des Euripides Charakteristik u. Motivierung im Zusammenhang mit d. Kulturentwickelung d. Altertums (Gosches Archiv für Litteraturgesch. I, 1 fg.) Am entschiedensten hat von neueren deutschen Kennern der Historiker Fr. v. Raumer für Euripides Partei genommen (Randglossen zum Euripides, gedr. in d. Vorlesungen üb. d. alte Geschichte, 3. Aufl. II, 393 fg.).

63) S. darüber die Erörterung der Übersetzer und Erklärer. Ich merke ebenfalls ausnahmsweise an, daß wir von Aristophanes metrische Verdeutschungen haben von Voß, Droysen, Müller, Seeger, Minckwitz u. Donner. Die neueren u. im ganzen vorzüglichsten Verdtschngn. d. drei großen Tragiker sind von Donner; daneben die v. Solger, Jordan, Minckwitz, Thudichum. Von Sophokles gab Wendt eine neue Verdeutschung (1884), Türkheim (1887).

64) Vergl. Siegfr. Mekler, Herondas' Mimiamben, eingel. u. übers., 1894.

65) Thukydides und sein Geschichtewerk, von Welzhofer, 1877.

66) Bei Gelegenheit der Erwähnung dieser Bücherei sei verwiesen auf Th. Birt, Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Litteratur, 1882.

67) Über d. griech. Novellistik vgl. B. Erdmannsdörffer, D. Zeitalter d. Novelle in Hellas, 1870, u. E. Rhode, D. griech. Roman u. seine Vorläufer, 1876.

68) Vgl. mein Neues Historienbuch, 2. Aufl., S. 70 fg., wo ich die Zeit Lukians u. diesen geistvollsten Essayisten des Altertums selbst einläßlich gekennzeichnet habe.

69) Hauptwerke über die römische Litteratur sind: Histoire de la littérat. romaine par Fr. Schoell, 1815; Grundriß d. röm. Litt. v. G. Bernhardy, 1830, 5. Bearbeitg. 1872; Gesch. d. röm. Litt. v. J. Chr. F. Bähr, 1828, 4. Aufl., 3 Bde. 1868—73; Vorlesungen über d. Gesch. d. röm. Litt. v. F. A. Wolf, 1832; Handbuch d. lat. Litteraturgesch. v. R. Klotz, 1846, unvollendet, 1 Bd.; Gesch. d. röm. Litter. v. W. S. Teuffel, 3. Aufl., 1875; Gesch. d. röm. Litt. v. Ed. Munk, 2 Bde., 2. Aufl. bearb. v. Seyffert, 1876—77; Gesch. d. röm. Dichtung v. Otto Ribbeck, Bd. I—IV, 1887—92, Bd. I in 2. Aufl. 1895. Zu vergleichen sind die oben (bei Hellas) angeführten Werke archäologischen Charakters und die meisterhaften litterarischen Abschnitte in Mommsens Römischer Geschichte.

70) Vgl. O. Ribbeck, Die römische Trägödie im Zeitalter der Republik, 1875.

71) Ein belehrendes Referat über d. Leben u. Dichten d. Horaz hat unter anderen d. Holländer S. Karsten erstattet, Q. Horatius Flaccus. Deutsch v. M. Schwach, 1863.

72) Vgl. über diese Gattung d. röm. Poesie O. F. Gruppe, D. röm. Elegie, 1838, und über Tibull A. Eberz, A. T. 1865.

73) Vgl. Ellissen, Analekten d. mittel- u. neugriechischen Litteratur, 1. Tl., wo sich Original, Übersetzung u. litterarhistor. Erörterung des Stückes finden.

74) Gesch. d. christlich-lateinischen Litteratur, v. Adolf Ebert, 1874 fg.: Die christl. Dichter u. Geschichtschreiber Roms, Gesch. d. Litteratur im karoling. Zeitalter von Bähr im 4. Bd. d. röm. Lit.-Gesch., 4. Aufl. 1872; Gesch. d. christlich-latein. Poesie bis z. Mitte d. 8. Jahrh. v. M. Manitius, 1892.

75) Unter andern haben Sismondi in seinem bekannten Werke De la littérature du midi de l'Europe (Bd. I, S. 1 ff.) u. später E. Ruth in seiner Geschichte d. italien. Poesie (Bd. I, S. 149 ff.) dankenswerte Nachweisungen über d. Entstehung der romanisch. Sprachen gegeben. Vgl. auch Fr. Diez, Wörterbuch d. roman. Sprachen.

76) Schack, Gesch. d. dramat. Kunst u. Litt. in Spanien, I, 39. Vgl. Alt, Theater u. Kirche, 1846; Hase, D. geistl. Schauspiel, 1858; Wilken, Gesch. d. christlichen Spiele in Deutschland, 1872; Royer, Histoire universelle du théâtre, tom II, III; Magnin, Les origines du théâtre en Europe, 1838; Prölß, Gesch. d. neuer. Dramas, 3 Bde., 1880 fg. Bd. I, S. 10—178, Rückblick auf d. mittelalterl. Drama.

77) S. m. Essay Das Passionsspiel v. Gmünd in meinem Skizzen- u. Bilderbuch Haidekraut (1884), S. 1—22, wo nach örtlicher Anschauung u. a. d. Munde v. Augen- u. Ohrenzeugen die Einricht. des Spiels u. die Hergänge bei der Aufführung geschildert sind.

78) Vgl. E. Devrient, D. Passionsspiel in Oberammergau, 1851; A. Hartmann, D. oberammergauer Passionsspiel in s. ältesten Gestalt, z. ersten Mal herausg., 1880.

79) Littré, Hist. de la langue franç., 1863. Hist. littér. de la France, ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la congrég. de Saint-Maur (insbes. durch d. gelehrten Pater Rivet de la Grange) et cont. par des membres de l'Inst. Bd. 1—30 (1733—1888) bis ins 14. Jahrh. (Der Abschluß des Werkes ist also noch gar nicht abzusehen.) Ampère, Histoire littér. de la France av. et sous Charlemagne, 2. éd. 3 vols. 1872. Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France, 1735 seq. Parfait, Histoire du théâtre français, 1745 seq. Lucas, Histoire philosoph. et littér. du théâtre français dep. s. origine jusqu'à nos jours, 1863. Villemain, Tableau de la littérat. au XVIII. siècle, 1828—30. Villemain, Cours de la littérat. française, 1830. Sainte-Beuve, Portraits littéraires, 1836, nouv. édit. 3 vol. 1862—64. Michiels, Hist. des idées littér. en France, 1842. Vinet, Études sur la littérat. française au XIX. siècle, 1849. Vinet, Histoire de la littér. fr. au XVIII. siècle, 1852. Nisard, Histoire de la littérat. française, 3 vols. 11e éd. 1885. Demogeot, Hist. de la littérat. franç. dep. s. origines jusqu'à nos jours, 25. éd. 1869. Gérusez, Hist. de la littérat. franç. dep. s. origines jusqu'à la révolution, 4. éd. 1863. Gérusez, Hist. de la littérat. franç. pend. la révolution, 1858. Grangier, Hist. abrég. de la littérat. franç. dep. s. origines jusqu'à nos jours, 2. éd. 1863. Lenient, La Satire en France au Moyen Age, 1877. F. L. Aubertin, Histoire de la langue et de la litt. fr. au moyen âge, 2. éd. 1884. G. Paris, La litt. fr. au moyen âge, 2. éd., 1890. Jeanroy-Felix, Nouvelle hist. de la litt. fr. pend. la révolution et le premier empire, 1886. Duval, Hist. de la littérat. revolutionnaire, 1879. Nettement, Hist. de la littérat. fr. sous la Restauration, 3 vols. 1850. Despois, Le théâtre franç. sous Louis XIV, 1874. Charpentier, Hist. de la littérat. franç. au XIX. siècle (autoris. Übers. v. Otto, 1877). Nettement, Hist. de la littérat. fr. sous le gouvernement du juillet, 1854. Reymond, Études sur la littérat. fr. du second empire, 1861. Wraxall, The Second Empire, as Exhibited in French Litterature, 1865. Muret, L'histoire par le théâtre 1789—1851,

3 vols, 1865—66. Saint-René Taillandier, Études littéraires, 1881. Maxime Du Camp, Souvenirs littéraires, 2 vols, 1882–83. P. Albert, La littérat. franç. au dix-neuvième siècle, 2 vols, 1884—85. Pélissier, Le mouvement litt. au XIX. siècle, 1889. Außerdem die zahlreichen litterarhistorischen Studien, welche die verschiedenen Jahrgänge d. Revue des deux mondes enthalten, der gediegensten Zeitschrift, welche Frankreich jemals besaß. Bouterwek, Gesch. d. Poesie u. Beredsamkeit, Bd. 5—6. Ideler, Gesch. d. altfranz. Nationallitteratur, 1842. Semmig, Gesch. d. franz. Litt. im Mittelalter, 1862. Mager, Gesch. d. franz. Nationallitter. neuerer u. neuester Zeit, 3 Bde. 1837—39. De Castres, Grundriß d. franz. Litterargesch., 1854. Ebert, Entwickelgsgesch. d. franz. Tragödie, 1856. Schmidt-Weißenfels, Frankreichs mod. Litteratur, 2 Bde., 1856, u. Gesch. d. franz. Revolutionslitteratur, 1859. Arnd, Gesch. d. franz. Nationallitt. von der Renaissance bis z. d. Revolution, 2 Bde. 1856. Büchner, Franz. Litteraturbilder seit d. Renaissance bis auf uns. Zeit, 2 Bde. 1858. Schmidt, Gesch. der franz. Litt. seit d. Revolution, 2 Bde. 1858. Hettner, Litt.-Gesch. d. 18. Jahrh., Tl. II. 5. Aufl. von H. Morf, 1895. Kreyßig, Gesch. d. franz. Nationallitteratur, 6. Aufl. v. Kreßner u. Sarrazin, 1889. Kreyßig, Studien zur franz. Kultur- u. Litteraturgesch., 1865. Gottschall, Das franz. Theater d. Gegenwart (Porträts und Studien, 4. T., 1871). König, Studien u. Skizzen zur franz. Litt.-Gesch., 1877. Lotheisen, Gesch. der franz. Litt. im 17. Jahrh., 1877 fg., 4 Bde. Birch-Hirschfeld, Gesch. de. fr. Litt. seit Anfang des 16. Jahrh., 1. Bd., d. Zeitalter der Renaissance, 1889. Spach, Zur Gesch. d. mod. franz. Litt., 1877. Bartsch, Das alfranz. Volkslied (Nord u. Süd, Maiheft 1882), u. Alte franz. Volkslieder (Verdeutschung), 1882. Scheffler, Die franz. Volksdichtung u. Sage, 1883. Engel, Gesch. d. franz. Litt., 1883, und Psychol. d. franz. Litt., 1884. Sarrazin, D. mod. Drama d. Franz., 2. Aufl. 1893. Von den französischen Historikern haben namentlich Guizot in seiner Histoire de la civilisation en France (8. éd. 1863) und Martin in seiner Histoire de France auch auf die Entwickelungsstufen d. Litteratur Rücksicht genommen. Die Kapitel 8—13 in Buckles History of Civilisation in England behandeln in meisterhafter Weise d. Geschichte d. franz. Geistes vom 16. Jahrhundert an bis zum Ende des 18.

80) Raynouard, Choix des poésies originales des Troubadours, 1816—21. Fauriel, Hist. de la poésie provenç., 1846. Diez, D. Poesie d. Troubadours, 1826, 2. Aufl. 1883, u. Leben u. Werke d. Troubadours (mit vielen Übersetzungen, 1829, 2. Aufl., besorgt von K. Bartsch, 1882. Brinkmeier, D. provenzal. Troubadours, 1844, u. Rügelieder d. Troubadours, 1846. Kannegießer, Gedichte d. Troubadours, 2. Aufl., 1855. Bartsch, Die Reimkunst d. Troubadours (in Eberts Jahrbüch. f. roman. u. engl. Lit., I, 171 fg.) u. Grundriß zur Geschichte d. provenzal. Lit. 1872. Schultz, D. provenzal. Dichterinnen, 1888.

81) Über die Minnehöfe u. ihre Urteilssprüche (arrêts d'amour) vgl. Aussprüche der Minnegerichte, aus alten Handschriften herausg. u. mit einer historischen Abhandlung über d. Minnegerichte d. Mittelalters begleitet, v. Freiherrn v. Aretin, 1803, u. Capefigue, Les cours d'amour, les comtesses et châtelins de Provence, 1863.

82) Laurens, Le Tyrtée du Moyen Age, 1863. Clédat, Du rôle historique de Bertran du Born, 1879. Stimming, Bertran de Born, s. Leben u. s. Werke, 1879.

83) Vgl. E. Böhmer, Die provenz. Poesie d. Gegenwart, 1877; M. v. Szeliski, Die Litt. d. Neuprovenç. (Gegenwart 1876, Nr. 35 fg.). Beil. d. allg. Zeitung, 1894, Nr. 332—35, Zur neuesten provenz. Dichtung, v. R. Schröder.

84) Was Raynouard für die alte südfranzösische, das ist Roquefort für die nordfr. durch sein Werk De l'état de la poésie française dans le XII. et XIII. siècle, Paris 1821. Dazu Fauriel, Sur l'origine de l'épopée du moyen-âge, 1833, u. Ampère, Hist. de la littérature française au moyen-âge, 1841. Eine treffl. Abhandlung über d. altfranz. Epos hat Uhland (Musen, für 1812) geliefert. — Zahlr. Proben a. nordfranz. Dichtungen sind gedruckt in d. zitierten Werke v. Ideler u. in Kellers Romvart, 1843.

85) Eine umfassendere Sammlung hat Guessard herausgegeben: Les anciens poètes de la France, 1858 seq.

86) Über den karlingischen Sagenkreis hat Gaston Paris ein zusammenfassendes, sehr tüchtiges sagen- u. litterargesch. Werk geliefert: Histoire poétique de Charlemagne, 1865. Damit ist zusammenzuhalten dess. Gelehrten gleichzeit. erschien. Abhandl. De Pseudo-Turpino. Vgl. auch Uhland, Sagengeschichte der german. u. roman. Völker (Schriften, VII), 1868.

87) Über Chrestien vgl. W. L. Holland, Chr. v. Tr., eine litterargeschicht. Untersuch., 1855. Über d. Romane aus d. Artus-, Gral- u. Tristansagenkreise vgl. Dunlop, History of fiction, chapt. 3.

88) Du Méril, La vie et les ouvr. de Wace (Eberts Jahrb. d. rom. u. engl. Litt. I, 1 fg.).

89) Eine reiche Sammlung bietet Barbazan, Fabliaux et Contes des poètes franç. de XI., XII., XIII., XIV., XV. siècles. Nouv. édit. augmentée et revue p. Méon, 4 vols. Paris 1828. Eine Auswahl verdeutschte metrisch W. Hertz i. s. Spielmannsbuch, 1886.

90) Ausführlicher handelt von dem Schöpfer Gargantuas, Pantagruels und Panurgs mein Essay Rabelais in meinem Skizzenbuch Vom Zürichberg, 2. A. S. 175—197. Rabelais la renaissance et la réforme, par E. Gebhart, 1877.

91) Eine Auswahl a. ihren Fabliaux u. Contes hat W. Herz verdeutscht u. d. T. Poet. Erzähl., 1861.

92) Vgl. Koenig, Étude sur l'authencité des poésies d. C. d. S. 1875.

93) Vgl. Mommerqué et Michel, Théâtre franç. du moyen-âge, 1839; Fournier, Le théâtre fr. avant le renaissance, 1872, u. Petit de Juleville, Hist. du théâtre en Fr., 1882, Pars I, Les Mystères, 2 vols; Beauchamps a. a. O. I, 235; Parfait a. a. O. I, 227.

94) Über Corneille vgl. Corneille et son temps, par Guizot, 1852; Corneille et ses contemporains, par Saint-René Taillandier, 1864; Portraits littér. p. Sainte-Beuve, I, 1862; Corneille, Racine et Molière p. E. Rambert, 1862; Histoire de la vie et des ouvrages de P. Corneille p. Taschereau, 3. éd. 1869. Eine vollständige und gute deutsche Übersetzung besitzen wir nicht.

95) Biographisches: L. de Racine (Sohn des Dichters), Mémoires sur la vie de J. Racine, 1747. Vorzügliche Charakteristik durch Sainte-Beuve, Portr. littér. I, 69 seq. Racines Theater wurde vollst. verd. v. H. Viehoff, 1869, 4 Bde., u. Welti, 1886 ff., 4 Bde.

96) Eine vollständige, teilweise gute deutsche Übersetzung erschien von Braunfels, Demmler, Duller, Wolff u. a. 1837—38. Dann Molières Lustspiele, übers. von Wolf Grafen v. Baudissin, 1866 fg., Molières Charakterkomödien, dtsch. v. A. Laun, 1865 fg. Außer A. W. Schlegel (Sämtl. Werke, VI, 103 fg.) hat auch Jakobs (Nachtr. zu Sulzers Theorie d. sch. Künste, I, 1) eine ausführliche Charakteristik Molières gegeben. Seither erschienen: Taschereau, Histoire de la vie et des écrits de M., 1835; Fournel, Les contemporains de M., 1850; Sainte-Beuve, Molière (Portr. littér. n. é. 1862, II, 1 seq.); Loiseleur, Les points obscurs de la vie de M., 1877; Monval, Le Molièriste, 1879; Campardon, Documents inédits sur M., 1881; Moland, M., sa vie et ses œuvres, 1886; Fritsche: Molière-Studien, 2. Ausg. 1887; Lindau, M., eine Ergänzung d. Biographie d. Dichters aus s. Werken, 1872; Schweitzer, M. u. s. Bühne, 1879; Mahrenholtz, M.s Leben u. Werke, vom Standpunkt d. heutigen Forschung, 1882; Lotheißen, Molière, sein Leben und seine Werke, 1880.

97) Franceson, Essai sur la question de l'originalité de Gil Blas, 1857. Brekenstedt, Die Gesch. d. Gil-Blas-Frage, 1879. Ticknor, Hist. of Span. Lit. (II, 365 seq.).

98) La vie de Laf., par Walckenaer 1858, 4. edit.), par Saint-René Taillandier (1874). Laf. et ses fables, p. Taine (6. ed. 1878). Laf. Fabeln zum ersten Mal — (u. zwar meisterhaft) — vollständig u. metr. übers. v. E. Dohm, 1877. Später v. Hegr.

99) Freie Verdtschg. v. M. Schmidt (1825) u. v. Kirchmann (1870). E. ausführl. Besprech. Gressets v. Jakobs findet sich i. d. Nachtr. zu Sulzers Th. d. sch. K. III, 146 ff.

100) Die unzweifelhaft beste Monographie über Diderot hat ein Deutscher geliefert Diderots Leben u. Werke, v. K. Rosenkranz, 2 Bde. 1866. Vgl. auch Sainte-Beuve, Portr. litt., 5. Bd., u. Edm. Scherer, Diderot, Étude, 1880.

101) Voltaires Leben ist vielfach beschrieben worden, vortrefflich zuerst von Condorcet, dessen Arbeit den meisten neueren Gesamtausgaben der Werke Voltaires vorangedruckt ist; weiterhin von D'Argental, Histoire complète de la vie de V., 1878; von Rosenkranz, Voltaire (der neue Plutarch, I, 285 fg. 1874), u. in umfassendster Weise v. Desnoires-terres, V. et la société franç. au XVIII siècle, 8 séries. Eine treffliche Charakteristik V.s hat Hettner gegeben (Litteraturgesch. d. 18. Jahrhunderts). Damit vgl. Bungener, V. et s. temps; Carlyle, V. in den Critical and Miscellaneous Essays; Scherr, Voltaires Krönung in den Studien, III, 214 fg.; Voltaire, sechs Vorträge v. D. F. Strauß, 1870, welches Buch aber das große Werk von Desnoiresterres zur Grundlage hat; Mahrenholtz, Voltaire-Studien, 1882, und Mahrenholtz, Voltaires Leben und Werke, 1885 fg.

102) Ausführliche Darstell. von Rousseaus Charakter als Mensch und Schriftsteller geben die beiden Werke: Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. J. R. par Mme de Staël (1789) und Histoire de la vie et des ouvrages de J. J. R. par Musset-Pathay (1822); sodann J. J. R., sein Leben und seine Schriften, v. Fr. Brockerhoff, 3 Bde. (1863—74) und Rousseaus Leben, v. J. J. Vogt, 1870. Brockerhoffs Buch ist fraglos die gediegenste, bislang über Rousseau und dessen Werke veröffentlichte Arbeit.

103) Loménie, Beaumarchais et s. temps, 2. ed. 1858. Lintilhac, B. et ses œuvres, 1888. Scherr, Beaumarchais, i. d. Studien, I, 239 fg., wieder abgedruckt in Menschliche Tragikomödie, 3. Aufl. VI, 70 fg. Bettelheim, B., eine Biographie, 1886.

104) Documents nouveaux sur André Chénier, publ. par Becq de Fouquières, 1875.

105) Vgl. Sainte-Beuve, Mme. de Staël (Portraits de femmes, 1862, p. 72—145); Norris, Life and times of M. de Staël, 1853; Kreyßig, Frau v. Staël (Stud. z. franz. Kult.- u. Litt.-Geschichte, 1865, S. 200 fg.); Lady Blennerhasset, Frau v. Staël, ihre Freunde u. ihre Bedeutung in Politik u. Litteratur, 1887.

106) Villemain, Chateaubriand, sa vie etc., 1858. Sainte-Beuve, Ch. et son groupe littéraire, 1860.

107) Mazade, Lamartine, sa vie litt. et polit., 1872. Ins Deutsche übersetzten L.s Werke Herwegh, Diezel u. a.

108) Correspondance de Bér., publ. p. Boiteau, 4 vols, 1860. Janin, Bér. et s. temps, 1860. Sainte-Beuve, Béranger (Causeries du lundi, II, 286 seq.). L. Seeger hat durch seine Verdeutschung der Lieder Bérangers (1839) die Zahl der deutschen Übersetzungsmeisterwerke vermehrt. In die zweite, verbesserte u. reichvermehrte Auflage (2 Bde. 1859, Stuttgart, Franckh'sche Verlagshandlung, ℳ 3.—) sind sämtliche Werke des großen Chansonniers aufgenommen, also auch die höchst anmutige Selbstbiographie, welche sich unter dem Nachlaß desselben vorgefunden. Auch G. Weber lieferte eine Verdeutschung von Bérangers Chansons, 1882.

109) Förster u. Pfizer haben Verdeutschungen v. Barbiers Jamben gegeben. Vom Idol findet sich eine sehr gute in Geibels u. Leutholds Fünf Bücher franz. Lyrik vom Zeitalter d. Revolution bis a. unsere Tage (1862).

110) A. Asseline, V. Hugo intime. Mémoires, Correspond. etc. 1885. Ulbach, La vie d. V. H., 1886. Dannehl, Viktor Hugo, 1886. Eine gute Verdeutschung v. Hugos sämtl. (früheren) Werken, besorgt von Freiligrath und anderen, erschien 1835 fg. Später: V. H. sämtl. poet. Werke, deutsch von L. Seeger, 1860 fg. (unvollendet).

111) A. de Musset, v. P. Lindau, 1877. Biogr. de A. de M. p. Paul de Musset, 1877.

112) Dazu vgl. Ch. de Lovenjoul, Histoire des œuvres de B.; L. Surville (B.s Schwester), B., sa vie et ses œuvres, 1858; E. Zolas Aufsatz über B. im Aprilheft 1880 v. Nord und Süd.

113) Caro, George Sand, 1887. Übersetzung der Werke G. S.s in Leipzig 1843 ff.

114) Vgl. Magaz. für Litt., 1891, S. 620.

115) Vgl. Magaz. für Litt., 1888, S. 552.

116) Vgl. über d. litterar. Thätigkeit d. welschen Schweiz u. Belgiens, H. Semmig, Kultur- u. Litt.-Gesch. d. franz. Schweiz u. Savoyens, 1882; Rossel, Virgile, Hist. litt. de la Suisse romande, A. 1. 2. 1889—91; Ch. Potvin, Cinquante ans de liberté, hist. des lettres en Belgique, 1883.

117) Eine sehr sorgfältige, die neue und neuere französische Lyrik beschlagende Anthologie lyrique veröffentlichte W. Schönermark, mit Beifügung v. ebenso geschmackvoll gewählten Verdeutschungen (1878). Eine reiche Auswahl und belehrende Zusammenstellung von franz. Sittenschilderungen durch franz. Schriftsteller veranstaltete J. Baumgarten in 3 Bänden: La France contemporaine. Les Mystères de la Province. A travers la France nouvelle, 1878—80. Unterrichtend sind auch einige Aufsätze in Herm. Bahrs Zur Kritik der Moderne, 1890, und Studien zur Kritik der Moderne, 1894.

118) Crescimbeni (1663—1728), Storia della volgar poesia, tom. 6. Tiraboschi (1731—94), Storia della letteratura ital., t. 14. Muratori, Della perfetta poesia ital., t. 2. Signorelli, Storia critica dei teatri (2. ed. 1813). Ugoni, Della letterat. ital. nella II. metà del secolo XVIII. (1820). Maffei, Storia della letteratura italiana. (t. 4, 3. ed. 1853). Emiliani-Giudici, Stor. delle lettere in Italia, ed. 1865. Cereseto, Stor. della poesia in It., (t. 3, 1857). Sanfilippo, Stor. della letterat. ital. t. 3 (1863). De Sanctis, Stor. della letterat. ital. t. 2 (3. ed. 1879). Guerzoni, Il teatro ital. nel secolo XVIII, 1876. Settembrini, Lezioni di letterat. ital. 1867—72, 7 ed. 1882. D'Ancona, La poesia popolare ital. (1878). Fornaciari, Disegno storico della lett. ital., 3. ed. 1876. Finzi, Lezioni di Storia delle lett. ital. t. 4, 1887—89. Finzi, Della presente lett. in Italia (1878—84). 1886. Storia lett. d'Italia, von Verschiedenen unter Leitung von Villari, 1870 fg. Mestica, Manuale delle lett. ital. nel secolo XIX 1883—87. Ginguené, Hist. littér. d'Italie (1811—24, beendigt durch Salfi, 9 vols.). Sismondi, De la littérat. du midi de l'Europe, 3. Aufl. 1829. Roux, Hist. de la litt. contempor. en Italie (1869—83). Fr. Bouterwek, Gesch. d. Poesie u. Beredsamkeit seit d. Ende d. 13. Jahrh., Band 1—2. E. Ruth, Gesch. der ital. Poesie, 1844—47, 2 Bde. L. Ranke, Zur Gesch. d. ital. Poesie, eine Abhandl., 1837. A. Reumont, D. poet. Litt. d. Italiener i. 19. Jahrh., eine Vorlesung, 1844. Ebert, Handb. d. ital. Litt., 2. A. 1864. Burckhardt, D. Kultur d. Renaissance in Italien, 1860, 3. Aufl. 1877, bearb. v. Geiger. Hillebrand, Italia, 1875 fg. Breitinger, Grundzüge d. ital. Litteraturgeschichte, 1879. Sauer, Gesch. d. ital. Litteratur (1883). Gaspary, Gesch. d. ital. Litteratur, 1885. Monnier, Litt.-Gesch. der Renaissance v. Dante bis Luther. Volksliedersammlung: Tommaseo, Canti popolari, 4 Bde., 1841 fg. Verdeutschungen: Müller und Wolff, Egeria, 1829; Kopisch, Agrumi, 1838; Düringsfeld, Lieder a. Toskana, 1859; Heyse, Ital. Liederbuch, 1861; Kaden, Italiens Wunderhorn, Volkslieder a. allen Provinzen d. Halbinsel u. Siziliens, 1878; Badke, Das ital. Volk im Spiegel s. Volkslieder, 1879. Von ital. Zeitschriften sind als für die Litteratur u. die Litt.-Gesch. von Bedeutung zu bezeichnen: Nuova Antologia, Rivista di scienze, lettere e arti, Roma. Rivista critica della letteratura ital., Roma, Firenze; Giornale Storico della letterat. ital. Dir. e red. da A. Graf, F. Novati, R. Renier, Roma, Firenze, Torino; Annuario (Jahresübersicht der ital. Litt., zuerst 1881), red. da De Gubernatis.

119) Eine vortreffl. Ausgabe ist La divina Commedia di D. A., riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini, 3 vol., 1882. Die göttliche Komödie wurde metrisch verdeutscht von Kannegießer, Streckfuß, Kopisch, Philalethes (König Johann von Sachsen), Blanc, Witte, Eitner, Bernd von Guseck, Krigar, Hoffinger, Notter, Bartsch, Enk, Francke, Gildemeister. Die vita nuova übersetzte Förster, die lyrisch

Gedichte Kannegießer und Witte, die prosaisch. Schriften Kannegießer. Zu vergl. Balbo, Vita di Dante, 1839; Ozanam, Dante et la poésie catholique au XIII. siècle, 1839; Wegele, Ds Leben u. Werke 1852, 3. Aufl. 1879; Nordmann, Ds. Zeitalter, 1852; Schlosser, Studien üb. D., 1856; Floto, D., s. Leben u. s. Werke, 1857; Justi, D. u. d. göttl. Kom., 1862; Braun, Dante Alighieri, 1863; Jahrb. d. dtsch. Dante-Gesellschaft, 1867, fg.; Witte, Danteforschungen, 1869; Pfleiderer, Ds. göttl. Kom., 1871; Hettlinger, D. göttl. Kom. des D. A. nach ihrem wesentlichen Inhalt u. Charakter dargestellt, 1880; Scartazzini, Abhandlungen über Dante Alighieri, 1880, u. D., seine Zeit, s. Leben u. s. Werke, 2. Aufl. 1879; Scheffer, D. im Exil, 1885.

120) Vollständige metrische Verdeutschungen seiner Reime u. Triumphe besitzen wir drei: die erste v. Karl Förster (1833, 2. Aufl.), die zweite v. Kekule u. Biegeleben (1845), die dritte v. Wilh. Krigar (1855). Über Petr. Stellung in s. Zeit u. in d. Litteratur vgl. G. Körting, Ps. Leben u. Werke (auch u. d. Titel Gesch. d. Litteratur Italiens i. Zeitalter d. Renaiss.), 1878.

121) M. Landau, G. Bocc., s. Leben u. s. Werke, 1877. Körting, B.s Leben u. Werke, 1880.

122) Vgl. M. Landau, Die Quellen des Dekamerone, 2. Aufl., 1884.

123) Eine ausgebeinte Übersetzung von Bandellos Novellen gab Adrian (1818) heraus.

124) Eine Verdeutschung v. Grazzinis Novellen erschien zu Leipzig 1788. Eine reiche Auswahl a. d. alten Novellistik Italiens giebt in deutsch. Gewande d. Italienische Novellenschatz v. A. Keller, 2 Bde., 1852.

125) Das Pentamerone d. G. Basile. A. d. Neapolitan. übertr. v. F. Liebrecht, 1846.

126) Näheres über diese s. bei A. v. Reumont, L. de' Medici, 2. A. (1883), II, 5—23.

127) Vgl. Ebert, Die ältesten ital. Mysterien (Jahrb. f. rom. u. engl. Litt. V, 51 fg.).

128) Regis hat s. Canzoniere verdeutscht (1840). Vergl. Lang, M. A. B. als Dichter, 1861.

129) Orl. innam. erschien zuerst 1495. Verd. hat ihn Gries (1835) u. dann Regis (1840).

130) Die erste Ausgabe desselben erschien zu Ferrara 1516. Verdeutscht haben ihn Gries (1804), Streckfuß (1818), Kurz (1841) und Gildemeister (1882).

131) A. Virgili, Francesco Berni, 1881.

132) Über Tassos Leben vgl. Solerti, T. Tasso, 1895; Cecchi, Torquato Tasso, 1877, deutsch von Lebzeltern, 1880; Speyer, Torq. T., 1884 (10. Bd. im Neuen Plutarch.)

133) Dtsch. v. Gries (1800, 6. Aufl. 1844), v. Streckfuß (1822), v. Duttenhofer (1840).

134) Vgl. Samosch, P. Ar., 1881; Sinigaglia, Saggio di uno studio su P, Ar., 1882.

135) Vgl. über die genannten ital. Philosophen D. philosoph. Weltanschauung d. Reformationszeit v. M. Carriere, 1847. Hier finden sich auch zahlr. verdeutschte Proben v. Brunos u. Campanellas Gedichten.

136) Über diese ausgezeichnete Frau vgl. d. treffl. Monographie V. Colonna, v. A. Reumont, 1881.

137) Benedetto Croce, I teatri di Napoli, 1891.

138) Die Canti Leopardis sind zuerst (unvollständig) metrisch übersetzt worden v. Kannegießer (1837), dann in einer Auswahl u. in den Versmaßen des Originals v. R. Hamerling (1866), weiterhin v. G. Brandes, mit Biographie u. Charakteristik des Dichters (1869). Endlich gab P. Heyse seinen Giacomo Leopardi (2 Bde. 1878). Der 1. Band enthält die Verdeutschung der sämtl. Gedichte des großen Pessimisten, der 2. Band die prosaischen Schriften, eingeleitet durch einen vortrefflichen Aufsatz des Übersetzers über Leopardis Weltanschauung. Acht Jahre nach dem Ableben des Dichters veröffentlichte in Florenz A. Ranieri die erste Gesamtausgabe der Werke desselben: Opere di G. L., ediz.

accresciuta, ordinata e corretta secondo l'ultimo intendimento dell' autore (1845, 2 Bde.). In dieser Ausgabe ist das Gedicht Appressamento della morte (das Nahen des Todes) nicht enthalten. Dasselbe, von Volta 1880 herausgegeben, ist eine Jugendarbeit Leopardis, von mehr biographischer als ästhetischer Bedeutung. A. Ranieri, Sette anni di sodalizio con G. L., 1880. Fr. Montefredini, La vita e le opere di G. L., 1881. L. Cappelletti, Poesie di G. L., scelte e commentate, 1881.

139) Der Meisterdolmetsch italienischer Poesie, P. Heyse, gab uns einen deutschen Giusti (Gedichte v. G. G. Deutsch v. P. H.) 1875. Den Gingillino hatte K. Krafft früher (1862) vorzüglich verdeutscht, wie schon die Übersetzung der erwähnten Strophen zeigen kann. Über Giusti vergl. Fioretto, G. G. e il suo tempo, 1871.

140) S. Beil. d. allg. Zeitung 1894, Nr. 182.

141) Vgl. Graf Costantino Nigra, Canti popolari del Piemonte.

142) Velasquez, Origines de la poësia castellana. Sarmiento, Memoria para la historia de la poësia y poëtas españoles. Mohedano, Historia liter. de España. Martinez de la Rosa, Sobre la poësia epica esp. Quintana, Annalisi dei principali poëmi epici spagnuoli. Argote de Molina, Discurso sobre la poësia cast. Ochoa, Noticia di todos los poëtas esp. Zarate, Resumen hist. de literat. esp. Amador de los Rios, Historia critica de la literat. esp., 1860 fg., 7 Bde. (unvollendet). Valera, Historia de la literat. española. Espiño, Ensayo histórico-critico del teatro esp., 1876. Hauptsammelwerke: Mendibil y Silvela, Biblioteca selecta de literat. españ. Ribadeneyra, Biblioteca de autores españoles. Ochoa, Tesoro del teatro esp. Aribau, Biblioteca de autores esp. Dieses großartige Sammelwerk in 71 starken Bänden in Großoktav und höchst vortrefflicher Ausstattung lag 1882 vollständig vor. — Viardot, Études de l'Espagne, 1836. Sismondi, vol. II. Dozy, Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Esp. pendant le moyen-âge, 1849. Baret, Hist. d. l. litt. esp. 1863. De Latour, L'Esp. religieuse et littér., 1863. De Latour, Études littér. sur l'Esp. contemporaine, 1864. Hubbard, Hist. de la littér. contempor. en Esp., 1876. Ticknor, History of Span. Literature, 3 Bde., 3. Aufl. 1872 (deutsch mit sehr wertvollen Bemerkungen bereichert v. N. H. Julius, 2 Bde. 1852, Suppl.-Bd. v. Wolf, 1867). Bouterwek, Bd. 3. Brinkmeier, Abriß einer dokumentierten Gesch. d. span. Nationallitteratur v. d. frühesten Zeiten bis zum Anfange d. 17. Jahrh., 1844. Brinkmeier, Die Nationallitteratur d. Spanier s. d. Anfang d. 19. Jahrh., 1850. Clarus, Darstellung der span. Litteratur im Mittelalter, 2 Bde., 1846. Schack, Gesch. d. dramat. Litteratur u. Kunst in Spanien, 3 Bde., 1845—46. Schack, Nachträge zur Gesch. d. dram. Litt. u. Kunst in Sp., 1854. Wolf, Über die Romanzendichtung d. Spanier (Jahrb. d. Litt., 1846—47, Nr. 114, S. 1 fg.; Nr. 117, S. 82 fg.). Wolf, Studien zur Gesch. d. span. u. portug. Nationallitteratur, 1859. Diercks, D. moderne Geistesleben Spaniens, 1883. Lemcke, Handb. d. span. Litteratur (Bd. 1, die Prosa; Bd. 2. die epische, lyrische u. didaktische Poesie; Bd. 3. das Drama), 1855—56. Schäffer, Gesch. d. span. Nationaldramas, 1891.

143) Vgl. Milá y Fontanals, De los trovadores en Esp., 1861, eines d. besten litterarhistor. Bücher Spaniens. Auch V. Balaguer, Los trabadores esp., 1877.

144) Zuerst gedruckt in Sanchez' berühmter Coleccion de poësias castellanas anteriores al siglo XV (1779 fg.), tom I. Vollständige metr. Verdeutschung v. Wolff (185[illegible]).

145) Über die vom Amadis abstammende, in allen Ländern blühende Romanzenlitteratur vgl. Brinkmeiers Nachweisungen in seinem Abriß der Gesch. d. span. Litt. S. 69–[illegible], und Dunlop, History of Fiction, übers. v. Liebrecht, S. 146 fg.

146) M. Rapp hat im 1. Bande des von ihm herausgegebenen Spanischen Theaters (1868, Bibl. ausländ. Klassiker) 5 Possen u. 2 Autos v. Gil Vicente übers. u. ebenso 2 Komödien u. 6 Zwischenspiele v. Rueda.

147) Eine sehr gute Verdeutschung dieser Ekloge findet sich in F. W. Hoffmanns

Blüten span. Poesie (3. Aufl. S. 42), welche eine Auswahl aus den Gedichten Boscans, Garcilasos, Mendozas, Gil Polos, Villégas, Montemayors, Ponces de Leon, Gongoras, Castillejos, Herreras, Riojas u. a. in metr. Übersetzung bieten.

148) Beide finden sich, nebst zwei weiteren, Der Scheidungsrichter u. Der eifersüchtige Alte, deutsch in Schacks Spanischem Theater, 2 Bde., 1845 (I. 322 ff.). Dieses Werk enthält außerdem verdeutschte Stücke v. Alarcon, Lope u. Calderon. Ein fünftes Zwischenspiel v. Cervantes Die wachsame Schildwache (La guarda cuidadosa) hat Dohrn in s. Sammlung trefflich verdeutschter Dramen v. Lope, Tirso de Molina, Alarcon, Moreto u. Rojas mitgeteilt (Spanische Dramen, übers. v. C. A. Dohrn, 4 Bde., 1841—43, II, S. 287). Von sämtl. neun Zwischenspielen des Cervantes liegt jetzt eine gelungene Verdeutschung durch Herrmann Kurz vor (Rapps Span. Theater, Bd. 2). Ich erinnere bei dieser Gelegenheit noch an A. W. Schlegels Span. Theater, 2. Ausg. 1845. 2 Bde., durch welches Calderon zuerst in weiteren Kreisen unter uns bekannt geworden. Von Calderon haben bekanntlich Richard, Bärmann, Gries, Malsburg, Martin u. Eichendorff zahlreiche Stücke übersetzt. Der Calderon-Verdeutscher par excellence ist Gries (Calderons Schauspiele, 1815 fg. 7 Bde.).

149) Der Persiles findet sich deutsch in A. Kellers u. F. Notters Übertragung der Sämtl. Romane u. Novellen d. Cervantes, 1839.

150) Sehr lehrreich handelt über das spanische Drama F. Wolf in seiner Rezension des schackschen Werkes in den Blättern für litt. Unterhaltung, Jahrg. 1846—49.

151) Biographisches: Lord Holland, Some account of the life and writings of L. d. V. C. 1806; beachtenswert sind auch Enks Studien über d. großen Spanier (1838), u. Dorer, die Lope de Vega-Litteratur in Deutschland, 1885.

152) Das Titelverzeichnis der lopeschen Dramen s. b. Schack, II, 691.

153) J. Schmidt in seiner Geschichte d. Romantik, wo Bd. I. S. 244—290 Calderon besprochen wird. Vgl. auch außer den Urteilen der beiden Schlegel, Val. Schmidts, Schacks u. a. die noch weniger bekannten v. Fr. Zimmermann (Zur Gesch. d. Poesie 1847, S. 1—138), v. Fr. Raumer (Hist. Taschenbuch, neue Folge, Jahrg. 3, S. 222 ff.), v. K. Immermann (Deutsche Pandora Bd. 3), sowie J. Fastenrath, Cald., sein Leben u. Wirken, 1881; E. Dorer, Goethe u. Calderon, 1881, u. Die Calderon-Litteratur in Deutschland, 1881, u. (gut katholisch) E. Günthner, Cald. u. s. Werke, 1888.

154) Ich verweise in dieser Beziehung auf das ebenso anziehende als belehrende Reisewerk Zwei Jahre in Spanien u. Portugal, von M. Willkomm, 1847. Es werden hier sehr viele über Spanien u. die Spanier gäng und gäben Vorurteile überzeugend widerlegt. Auch über die Entwickelung des geistigen Lebens Spaniens in des 19. Jahrhunderts erster Hälfte wird viel dankenswertes beigebracht. Ebenso unterrichtend ist das von A. Ruge verdeutschte Buch Das heutige Spanien v. F. Garrido, 1863, und dasselbe gilt v. W. Lausers Schrift Aus Spaniens Gegenwart, 1872.

155) Vergl. Tabino, Historia di renacimiento literario contemporaneo en Cataluña, Baleares y Valencia, 1881; Fastenrath, D. katalon. Troubadoure d. Gegenwart, 1890.

156) Über die span.-amerikanischen Dichter vgl. Blätter f. litt. Unterhaltung 1850, Juli; Franzesco Pimentel, Historia critica de la lit. y de las ciencias en Mexico, 2. Aufl. 1889; Don Juan Valera, Cartas americanas, 1889; Internationale Litteraturberichte, 1894.

157) Die Portugiesen besaßen bis zur neuesten Zeit kein ausreichendes Werk über die Gesch. ihrer Litteratur. Quellen hierzu boten Diogo Barbosa Machados Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica, 1741—52, die von Arvo do Cejo kommentierte Bibliotheca historica de Port., 1801, sowie der 1799 gedruckte akademische Catalogo dos livros und die seit 1792 von der lissaboner Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Memorias de litteratura portugueza. Den Anfang litterarischer Geschichtschreibung hat J. B. Leitao de Almeida Garrett gemacht durch seine historisch-kritische Einleit.

zu dem antholog. Werke Parnaso lusitano (Paris 1826). Ihm folgten Costa e Silva, Ensaio critico sobre os melhores poetas port. (1855), Mendonça, Memorias de litterat. contemporanea (1855), Ortiz, La litterat. portug. en el siglo XIX (1857), und Braga, welcher in seiner Historia da litterat. portug. (1870—80, 16 Bde.) seinen Landsleuten ein Werk gab, dessen sie so lange entbehrt hatten. Als Ergänzungen dazu veröffentlichte der Verfasser seine Historia de romantismo em Port., sowie die Antologia portug., den Romanceiro general und den Parnaso portuguez moderno. Bouterwek hat die port. Litteratur im 4. Bande seines bekannten Werkes behandelt, Sismondi in seinem Buch De la litter. du midi de l'Eur., chap. XXXVI—XL, Loiseau in Histoire de la litt. portug., 1885. Als Übersicht brauchbar, aber meist schief im Urteil ist das Résumé de l'histoire litter. du Port. (Paris, 1826) v. Denis. Über die Anfänge der portug Poesie giebt Aufschluß die Abhandlung Die alten Liederbücher der Portugiesen v. Chr. Fr. Bellermann, 1840, sowie Fr. Diez, Über die erste portug. Kunst- und Hofpoesie, 1863. Vergl. auch F. Wolfs bei Spanien citierte Studien und dessen Aufsatz Zur Gesch. der portug. Nationallitteratur in der neuesten Zeit (Eberts Jahrb. f. rom. u. engl. Litt. V, 265 fg.).

158) Sp. Kamohu(g)ish. Vgl. über ihn R. Avé-Lallemant, L. de C., Portugals größter Dichter, 1879; C. Reinhardstöttner, Der Sänger der Lusiaden, 2. Aufl. 1879, u. Booch-Arkossys Einleitung zu seiner Verdeutschung der Lusiaden, 1854.

159) Luis de Camões' sämtl. Gedichte, zum ersten Mal deutsch v. W. Storl, 1880.

160) Ascoli, Saggi ladini, 1873. Böhmer, Verzeichnis d. rätoromanischen Litteratur in dessen rom. Studien, Bd. VI. J. Ulrich, Rätoromanische Chrestomathie, 2 Bde, Halle 1882—83. Decurtins, Rätorom. Chrestomathie in Vollmöllers Romanischen Forschungen, Bd. 4, 1887.

161) Mit Körnbachs Buch (Studien über dako-romänische Sprache und Litteratur, 1850), sind zusammenzuhalten R. Henke, Rumänien, Land u. Volk, 1877 (bes. S. 176 fg.), K. E. Franzos, Vom Don zur Donau, 1878, I, 247 fg. (Rumänische Poeten) und 295 fg. (Rumänische Sprichwörter), Die Gegenwart, Bd. 12, Nr. 27, Bd. 13, Nr. 14, Bd. 14, Nr 29, L. A. Staufe-Siginowicz, Romän. Poeten, Th. Alexi, Rumän. Kunstdichtungen (1880), Carmen Sylva (Königin Elisabeth von Rumänien), Rumänische Dichtungen, metrisch verdeutscht (Bd. IX der Dichtungen des Auslands), Rumän. Märchen, übers. von Mite Kremnitz (1882) und die Zeitschrift Das litterarische Rumänien, seit 1889.

162) Vgl. Lieder aus dem Dembovitzathal, aus dem Volksmund gesammelt v. Helene Vacaresco, deutsch von Carmen Sylva; Rumän. Volkslieder, übers. v. W. Rudow, 1888

Anmerkungen zu Band II.

1) England. Warton, History of English Poetry, 1775—81 (leider nur vom 11. bis 16. Jahrh. reichend und bis auf den heutigen Tag ohne würdige Fortsetzung geblieben); neue Aufl. 1872, 4 Bde. Johnson, Lives of the most Eminent Engl. Poets, 1779—83. D'Israeli, Amenities of Literature, u. Curiosities of Literat. (manchen seltenen Baustein zur engl. Litteraturgesch. bietend). Collier, Hist. of Engl. Dramatic Poetry, 1831 fg. (ein noch immer bedeutendes Werk). Cunningham, Hist. of Engl. Literature from Johnson to Scott, 1833, neue Ausg. 1861. Chambers, Hist. of the Engl. Language a. Literature, 1835. Chambers, Cyclopædia of Engl. Literat., A Hist. Critical a. Biographical of British Authors, 1844 (seither wiederholt aufgelegt [3. Aufl. 1876, 2 Bde.] u. sehr bereichert, eines der besten litterarhistor. Handbücher, die in Europa existieren). Hazlitt, Literary Remains, 1836. Tuckerman, Thoughts on the Poets, 3. Aufl. 1849; deutsch von E. Müller). Cary, Lives of Engl. Poets, 1846. Craik, Sketches of the Hist. of Literat. 1844—45. Craik, Compendious Hist. of the Engl. Literat. a. of the Engl. Language, from the Norman Conquest, edit. 1878. Thackeray, Engl. Humorists, 1854. Spalding, Hist. of Engl. Literat. 1854, 3. Aufl. 1876 (d. 1854, hinsichtlich der älteren Perioden d. engl. Litterat. recht brauchbar, inbetreff d. neueren u. neuesten Phasen derselben aber ganz unzulänglich, weil ohne Autopsie und von bornierten Gesichtspunkten ausgehend). Shaw, Outlines of Engl. Literat., 1849. Campbell, Specimens of the Brit. Poets, 1819 (welcher vortreffl. Anthologie ein gehaltvoller Essay on the Engl. Poetry voransteht). Irving, The Hist. of Scotish Poetry, 1861. Austin Allibone, A Critical Dictionary of Engl. Literat. a. of Brit. a. American Authors, 3 vols. 1871. Morley, English Writers, 1867 f.; Morley, Gesch. d. engl. Litteratur u. d. Regierung d. Königin Viktoria, Bd. 2000 d. „Tauchnitz Edition". George Saintsbury, A Hist. of Elisabethan Literat., 1887. A. W. Ward, A Hist. of Engl. Dramatic Literature to the Death of Queen Anna, 1875. W. Minto, Engl. Writers (to the Conquest), 1888. J. N. Ward, The Engl. Poets (Selections with Critical Introductions), 4 vols. 1879. Engl. Men of Letters, ed. by J. Morley, 1879 seq. (von verschied. Verfassern u. sehr verschieden an Wert). Mrs. Oliphant, The Victorian Age of Engl. Literat., 2 vol. 1893. H. Taine, Histoire de la littérat. Anglaise, 6. Aufl. 1885, 5 vols. (das beste Buch, welches jemals ein Franzose über nichtfranz. Litteratur geschrieben hat). Odysse-Barot, Hist. de la littérat. contemporaine en Angleterre, 1876. E. Montégut, Essais sur la littérat. Angl. 1883. Duyckink, Cyclopædia of American Literat., neue Ausg., 2 vols. 1856. Griswold, The Poets a. Poetry of Am., neue Ausg., 1873. Griswold, The Female Poets of Am., 1859. Warner, Am. Men of Letters, 1880 seq. Richardson, American Literature, 1607—1885; 1889. Talvj, Versuch einer Charakteristik d. Volkslieder german. Nationen, 1840 (S. 473—611). Ellissen, Polyglotte d. europ. Poesie, 1846 (S. 10—54). Fiedler, Gesch. d. volkstüml. schottischen Liederdichtung, 1846. Nolte, Ideler u. Asher, Handb. d. engl. Sprache u. Litteratur, 1793—1853, 4 Bde. Herrig, Handb. d. engl. Nationallitteratur v. Chaucer bis a. d. jetzige

Zeit, 1850. Herrig, Handb. d. nordamerikan. Nationallitteratur, 1854. Engel, Gesch. der nordamerik. Litteratur, 1883. K. Knortz, Geschichte der nordamerik. Litteratur, 1891, 2 Bde. Boltz u. Franz, Handb. der engl. Litteratur, 1852. Behnsch, Gesch. der engl. Sprache u. Litteratur b. z. Einführung d. Buchdruckerkunst, 1853. Scherr, Gesch. d. engl. Litteratur, 1854, 3. verb. u. verm. Aufl., 1883. Büchner, Gesch. der engl. Poesie, 1855. Hettner, Litt.-Gesch. d. 18. Jahrh., 5. Aufl. Teil I. v. A. Brandl, 1895. Bätschenberger, Gesch. d. engl. Litt., 2. Aufl. 1874. Engel, Geschichte d. engl. Litt., 1883. B. ten Brink, Gesch. d. engl. Litteratur, 1877 fg.; der 2. Band des sehr tüchtigen, durch den Tod des Verfassers unterbrochenen Werkes reicht bis zur Reformation; es wird fortgesetzt von A. Brandl. B. ten Brink und Alois Brandl, Engl. Litt. (bis und mit 15. Jahrh.). Herm. Paul, Grundriß der german. Philologie, 2. Bd. 1. Hälfte, 510 ff. 1893. K. Bleibtreu, Gesch. d. engl. Litteratur, 2. Aufl., 2 Bde. (in Gesch. d. Weltlitt. in Einzeldarstellungen, 1883—89). Seinen Standpunkt kennzeichnet B. selbst mit der Erklärung (pag. 11), das „Klassische" werde „nur in dem naserümpfenden, ironischen Ton anerkannt werden, mit welchem die Vertreter und Bahnbrecher einer neuen gesunderen Kunstanschauung das hochwohlweise gelehrte Geschwätz der verrotteten Zunftästhetik in Deutschl. u. Engl. noch gerade zu behandeln pflegen. Die Anhänger dieser völlig wertlosen Philologenkritik od. kulturhistor. Litterarhistorie werden sich über vieles auf diesen Blättern Verzeichnete entsetzen". Miß A. M. F. Robinson, Zur Gesch. d. zeitgenöss. Poesie Engl. in Unsere Zeit, N. F. 15. Jahrgang 1879. Wülcker, Rich., Grundr. d. angels. Litter. Mit einer Übersicht d. angelsächs. Philologie, 1884. R. Döhn, A. d. amerikanisch. Dichterwald, litterarhistor. Skizzen, 1881. E. O. Hopp, Unter d. Sternenbanner, Streifzüge i. d. Leben u. d. Litterat. d. Amerikaner, 1877. Eine sehr gute Selection of Engl. Poetry, chiefly Modern gab unter dem Titel The Rose, Thistle and Shamrock F. Freiligrath heraus (6. Aufl.). Vergl. auch die versch. Jahrgänge der litterarisch-kritischen Reviews Englands und Schottlands, sowie Lehmann-Engels Magazin f. d. Litteratur d. Ausl., jetzt Magazin f. Litteratur, her. v. O. Neumann-Hofer, Pfizers Blätter z. Kunde d. Litt. d. Ausl., Herrigs u. Viehoffs Archiv f. d. Studium neuerer Sprachen u. Litterat., Gosche-Schnorrs Archiv f. Litteraturgesch. u. Eberts Jahrb. f. roman. u. englische Litteratur. Auf Monographisches wird bei Gelegenheit verwiesen werden.

2) Vgl. San Marte (Schulz), Sagen v. Merlin, 1853. Über das Bardenwesen s. Th. Stephens, The Literat. of the Kymry (1849), dtsch. m. Beigabe altwalischer Dichtgn. i. d. Übersgtzg. v. San-Marte (1864), insbesondere chapt. 2; ferner F. Walter, D. alte Wales (1859), bes. Kap. 12 (die Barden). Hierherzuziehen sind auch noch d. Untersuchungen, welche d. Franzose Th. de la Villemarqué i. d. Einleit. zu s. Samml. altbreton. Bardengesänge u. Volkslieder (Barzaz Breiz) über d. Bardentum d. Bretagne angestellt hat.

3) Deutsch von Denis, Ahlwardt, Böttger (1847).

4) Die Unechtheit d. Lieder Ossians, v. Talvj, 1840. Schon die Dissert. on Ossian's Poems (1800) v. Malcolm Laing konnte über d. Unechtheit Ossians keinen Zweifel mehr übrig lassen, d. h. über die Unechtheit d. macphersonschen Ossians. Denn auch d. Herausgabe d. „altgälischen Urtexte", welche Macpherson s. Ossian zu Grunde gelegt hatte, durch Sinclair u. Macferlan (Dana Oisein mhic Finn. The Poems of Ossian 1807) that das Alter dieser Gesänge keineswegs beweiskräftig dar. Vgl. noch A. Ebrard, Ossians Finnghal, m. beigegeb. Abhandl., 1868. Waddel, Ossian Historical a. Authentic 1875.

5) Proben v. echten alten irisch. Volksballaden u. Bardenliedern finden sich in Walkers Historical Memoirs of the Ir. Bards u. i. d. Miß Brooke Reliques of Ir. Poetry.

6) Original u. Verdeutschg. s. b. Ellissen, Polyglotte d. europäischen Poesie, I. 1846.

7) Vgl. d. verdienstvolle Untersuchung von San-Marte, Die Arthursage, 1842.

8) Reiche Sammlungen walls. Bardengesänge b. z. 14. Jahrh. finden sich i. d. v. O. Jones, E. Williams u. W. Owen herausg. Myvyrian Archaiology (1801) und in

E. Evans Specimens of the Ancient Welsh Poetry (1764). D. Einleitg u. Noten dieser Bücher verschaffen zugl. d. gründlichste Einsicht i. d. Bardenwesen.

9) Caedmons, d. Angelsachsen, bibl. Dichtungen, hg. v. K. W. Bouterweck, 1849. Dichtgn. d. Angels., stabreimend übers. v. Grein, 2. A., 1863. Caedmon, the First Engl. Poet, by R. Sp. Watson, 1876.

10) The Anglo-Saxon Poem of Beowulf, ed. by Kemble, 1833. Beow. mit ausführl. Glossar hg. v. Heyne, 1863. Übersetzgn. v. Ettmüller, Simrock, Heyne, Wolzogen. Siehe auch unter Deutschland.

11) Reliques of Ancient E. Poetry, ed. by Percy, 1765 (nachmals wiederh. gedr.). Herders, Talvjs u. anderer Verdtschgn. v. Stücken dieser Samml. sind bekannt. Altengl. u. altschott. Dichtgn. d. percyschen Samml., übers. v. Marées 1857. Vgl. auch Wolffs Hausschatz d. Volkspoesie, S. 199—232. Neuere Samml. sind: Engl. a. Scottish Ballads, ed. by Child, 1857. Remains of the Early Popular Poetry of Engl., ed. by Hazlitt, 1864. Early Ballads, ed. by Bell, 1863. The Ballad Book, ed. by Allingham, 1864. Minstrelsy of the Scott. Border, ed. by W. Scott, 1802—3. The Scott. Songs, ed. by Chambers, 1829. The Ballads of Scotland, ed. by Aytoun, 1858. Schott. Volkslieder d. Vorzeit, übers. v. Rosa Warrens, 1861.

12) Anastasius Grün hat die Robin-Hood-Balladen prächtig der deutschen Sprache angeeignet: Robin Hood, ein Balladenkranz nach altenglischen Volksliedern, 1864.

13) Eingehendes über d. engl. u. schott. Volksballadendichtung in Scherrs Gesch. d. engl. Litteratur, 3. Aufl. S. 31 fg.

14) Godwin, Hist. of the Life a. Age of G. Chaucer, 1803. Tyrwhitt, Preface to the Poetical Works of Ch., 1852. Nicolas, Life of Ch. vor der schönen, sechsbändigen Ausgabe der Poetical Works of Ch. 1845. Müller, Chaucer (Encyclopädie v. Ersch u. Gruber, XVI. 216 fg). Fiedler, Chs. Leben u. Werke, 1844. Pauli, Gower u. Chaucer (Bilder a. Altengland, 174 fg.) 1860. Hertzberg, Chs. Zeitalter, Leben u. schriftsteller. Charakter (als Einleit. zur vortreffl. Übersetzung d. Canterbury-Geschichten in d. Bibliothek ausländ. Klassiker, 1866. Ten Brink, Ch., Studien zur Gesch. s. Entwickelung, 1870. Ward, G., Chaucer, 1879. Chs. Werke, metr. übers. v. A. v. Düring, 1883 fg.

15) G. Schipper, W. Dunbar. S. Leb. u. s. Ged. in Anal. u. ausgew. Üb. 1884.

16) Collier, Hist. of Engl. Dram. Poetry, II. 173.

17) An d. Untersuchg. dieser Sammlg. hat Ebert (Jahrb. f. rom. u. engl. Litt., V) eine sehr instruktive Abhandlung über d. Mysterienwesen in Engl. geknüpft. Sammlungen v. Mirakelspielen: The Towneley-Mysteries, ed. by Hunter, 1836. Engl. Miracle-Plays, ed. by Marriot, 1838. Ludus Coventriæ, ed. by Halliwell, 1841. The Chester-Plays, ed. by Wrigth, 1843. York Plays or Myst. of York on the Day of Corpus Christi in 14. 15. a. 16. Centuries. Ed. by Lucy Toulmin Smith, Oxford 1885.

18) Zu vgl. G. H. Haring, Die Blütezeit des englischen Dramas, 1876.

19) Vgl. W. Bernhardi, R. Greenes Leben und Schriften, 1873.

20) Die Shakspeare-Litteratur ist sehr umfangreich. Ich weise auf das Bedeutendere hin. Mit Shakspeares drei Vorläufern Lilly, Greene u. Marlowe beschäftigt sich der 3. Bd. v. Fr. Bodenstedts Shakspeares Zeitgenossen u. ihre Werke; Charakteristiken u. Übersetz., 1.—3. Bd. 1858—60. Ein Seitenstück hierzu lieferte ein Franzose: Mézières, Prédécesseurs et contemporains de Shaksp., 1863. — Die älteste gedruckte Sammlung shakspearescher Dramen war die Folioausgabe von 1623. — Sh. and his Times by N. Drake, 1817. The Life of Sh. by J. Payne Collier (in s. Ausg. der Werke des Dichters, London 1842—44, 8 Bde.; 1858, 6 Bde.). Von Collier ging auch die Stiftung der Shakspeare-Society aus, deren Veröffentlichungen seit 1841 für die Kenntnis Shs. u. seiner Zeit von großer Wichtigkeit geworden sind. Charakters of Sh.'s Plays, by W. Hazlitt, 1817. Sh.'s Female Charakters, by Mrs. Jameson, 1833. Essay on the Genius of Sh., by B. Cornwall,

1846. History of Sh., with new Facts a. Traditions, by S. W. Fulom, 1864. Life and Genius of Sh., by Th. Kenny, 1864. Sh., A Critical Biography by S. Neil, 1864. Sh. in Germany, by A. Cohn, 1865. Studies of Sh., by Ch. Knight, 1849. Sh., A Critical Study of his Mind a. Art, by E. Dowden (dtsch. u. d. Titel: Sh., s. Entwickelungsgang in s. Werken, v. W. Wagner, 1880). Shakspeare-Manual, by R. Fleay, 1876. Study of Sh., by A. Ch. Swinburne, 1880. The Shakspearean Myth: Will Sh. and Circumstancial Evidence, by Appleton Morgan, 1881, dtsch. v. Karl Müller-Mylius, 1885. Shs. dramat. Kunst, v. Herm. Ulrici (3. Aufl. 1868). Shakspeare v. G. G. Gervinus, 1849 fg., 4. Aufl. 2 Bde. 1879. Sh., s. Geist u. s. Werke, v. E. Hülsmann, 1856. Vorlesungen über Sh., s. Zeit u. s. Werke, v. F. Kreyßig, 3. Aufl. 1877, 2 Bde. Sh., eine biographische Studie v. A. Bekk, 1863. Aufsätze über Sh. v. C. Hebler, 1865. Sh., s. Leben u. Dichten, v. E. W. Sievers, 1866. Zu Shs. Leben u. Schaffen, v. Hermann Kurz, 1868. Shakspearestudien v. G. Rümelin, 2. Aufl. 1874. Shs. Leben und Entwickelungsgang v. J. Saupe, 1867. Sh., s. Leben u. s. Werke, v. R. Genée, 1878. Sh.-Studien v. Freiherr v. Friesen, 3 Bde. 1873—76. Sh.-Studien v. O. Ludwig, 1872. Shakspeareomanie v. R. Benedix, 1873. Briefe eines Shakspeareomanen v. L. Rotter, 1874. Sh. u. d. neueste Kritik v. W. Wagner, 1874. Shs. Frauengestalten v. Fr. Bodenstedt, 1875. William Sh. v. K. Elze, 1876 (welche Geschichte d. Lebens u. d. Werke Shs. man mit Fug u. Recht ein „monumentales Buch" genannt hat). Abhandlungen zu Sh. v. N. Delius, 1878, neue Folge 1887. Shs. dramat. Werke, erl. v. R. Prölß, 1878. Sh., Untersuchungen u. Studien v. L. C. Hense, 1884. Sh. v. Alois Brandl (in Bettelheims „Führende Geister", 6. Bd. 1894). Sh., d. Philosoph d. sittl. Weltordnung, v. W. Knauer, 1879. Shs. Selbstbekenntnisse, nach zum Teil noch unbenutzten Quellen, v. Fritz Krauß, 1882. Shs. Stellung z. kathol. Religion v. G. M. Raich, 1884. E. Hermann, Quellenmäßige Beiträge zu Shs. litterar. Kämpfen, 1881. Die Verdienste, welche sich Lessing, Eschenburg, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Horn, Solger, Hegel um die Kenntnis und Würdigung Shs. erwarben, sind bekannt; nicht minder die Bemühungen Fr. Schlegels u. A. W. Schlegels (Vorles. über dramat. Kunst u. Litt. II 154—311, und anderwärts), ebenso die Resultate des liebevollen Studiums, welches L. Tieck (Shs. Vorschule, Dichterleben u. s. f.) dem großen Briten gewidmet. Kein deutscher Litteraturhistoriker oder Kritiker von irgendwelcher Bedeutung hat Shakspeare unbesprochen gelassen. In der Gegenwart schrieben über ihn Schmidt, Rosenkranz, Carriere, Rötscher, Vischer u. a. m. Bulthaupt (Dramaturgie der Klassiker, II). Eine sehr gute Krit. Übersicht der Shakspeare-Bibliographie gab Petzholdt im Neuen Anzeiger f. Bibliographie, 1863, Heft 8. — Eine musterhafte Ausgabe von Shakspeares Werken mit sprachl., sachl. u. litterarhistor. Erläuterungen lieferte neuerdings ein Deutscher, Nik. Delius, 1854 fg. Neue Ausgabe (Sh.'s Werke, her. u. erkl. v. N. D.) in 2 Bdn. gr. Lex.-Form., 1868 fg. Sodann außer den Ausgaben v. Hazlitt (1860, 5 Bde.), Dyce (1886, 10 Bde.), Staunton (1882, 10 Bde.) u. a. The Works of W. Sh., edit. with Critical Notes a. Introductory Notices, by W. Wagner, 1879 seq. — Die erste Verdeutschung d. sh.'schen Dramen unternahm Wieland, unterstützt v. Eschenburg (1762—66). Die berühmte v. Schlegel-Tieck, welche uns einen deutschen Shakspeare gab, fing 1797 zu erscheinen an. Die neueste Ausgabe ist betitelt: Shs. dramat. Werke nach der Übersetzung von A. W. Schlegel u. L. Tieck sorgfältig revid. u. teilw. neu bearb., mit Einleitgn. u. Noten versehen, unter Redaktion v. H. Ulrici herausg. durch d. deutsche Sh.-Gesellschaft, 1867 fg. Daneben erschienen andere Übertragungen, von welchen namhaft zu machen sind die v. Keller u. Rapp (1843—46), die v. Kaufmann, Jordan, Seeger, Simrock, Dingelstedt u. Viehoff (1865 fg.) u. die v. Bodenstedt, Delius, Freiligrath, Herwegh, Gildemeister, Heyse, Kurz u. Wilbrandt (1867 fg.). U. d. Redaktion v. Bodenstedt u. v. Elze erschien auch das verdienstliche Jahrbuch d. deutsch. Sh.-Gesellschaft, 1866 fg.

21) In Akten des Archivs von Stratford finden sich noch folgende Schreibarten des Namens: Shakespere, Shakesper, Shaksper, Shackspere, Shacksper, Shakspare, Shakspeyr, Shakyspere, Shakspire, Shaxper, Shaxpeare.

22) Die Sonette, Venus u. Adonis, Lukretia, der verliebte Pilger u. die Klage einer Liebenden finden sich verdeutscht in: W. Shs. sämtl. Gedichten, im Versmaß d. Originals übers. v. E. Wagner, 1840. Die Sonette hat auch Regis übers. in s. Shakspeare-Almanach, 1836; ferner Jordan, Bodenstedt, Gelbke, Gildemeister, Tschischwitz, Krauß. Von Venus u. Adonis gab Freiligrath eine schöne Verdeutschung.

23) Zu vgl. der Abschnitt Shs. Werke in Elzes Buch (S. 311—420) u. die Abhandlung Über den Gang von Shs. dichterischer Entwickelung u. d. Reihenfolge s. Dramen nach demselben v. W. König (Jahrb. d. d. Sh.-Gesellsch., 10. Jahrg. 1875, S. 193 fg.) — Die eifrigen Forschungen über Shakspeare haben auch die Frage angeregt, nach welchen Quellen d. Dichter s. Dramen gearbeitet habe. Ich verweise hierüber auf: Quellen d. Sh. in Novellen, Märchen und Sagen, v. Echtermeyer, Henschel u. Simrock, 1831. Th. Tyler, Sh.'s Sonnets, 1890, bringt die Sonette in Beziehung zu der schönen Mary Fitton, die von Shs. Freund Pembroke geliebt wurde, aber auch von Sh., der dann zurücktreten mußte.

24) Die von einer halbverrückten Amerikanerin, Delia Bacon, aufgestellte u. dann von einem gewissen W. H. Smith festgehaltene Behauptung, Shakspeares Dramen seien eigentlich v. Bacon v. Verulam verfaßt, widerlegte schon das auch von uns weiter oben angeführte zeitgenössische Zeugnis von Fr. Meres in seiner Palladis Tamia (1598). Appleton Morgan nimmt übrigens Delia Bacon in seinem erwähnten Buche wieder einigermaßen in Schutz u. bestreitet, in echt juristischer Art der Beweisführung, Shakspeare die Autorschaft gerade der bedeutendsten Partien der unter seinem Namen bestehenden Werke, Dramen und Sonette, dringend auf Bacon hinweisend. Er soll neuestens von seinen Ansichten abgekommen sein. Der Streit dauert jedoch fort. Für die Bacon-Theorie treten ein: Frau Henry Pott in The Promus of Formularies a. Elegancies by Francis Bacon, 1888, u. mit eingehender Kenntnis Bacons weit bedeutsamer als die „Donellyschen Entdeckungen" (Schlüssel zu den chiffrierten Memoiren) K. F. Graf Vitzthum von Eckstadt, Zur Genesis der Shakspeare-Dramen, 1888; ferner E. Bormann, Das Shakspeare-Geheimnis, 1894. B. wird mit seinen oft gewaltsamen Allegorisierungen wenig überzeugen. Unter die Gegner zählen außer dem Amerikaner R. Grant White, Studies in Sh. (1885), Max Rapp, W. Shaksp. oder Fr. Bacon, 1887 f., und J. Schipper, Zur Kritik der Shakspeare-Bacon-Frage, 1889.

25) Vgl. hierzu noch Gesch. d. sh.'schen Dramen in Deutschl., v. R. Genée, 1870.

26) Der 1. Bd. v. Bodenstedts Shs. Zeitgenossen u. ihre Werke beschäftigt sich ausschließlich mit Webster.

27) Jonsons Werke, her. von W. Gifford, 1875, 9 Bde. Seine ersten Dramen sind behandelt im 10. Bde. v. Morley's Engl. Writers: Shakspeare u. s. Zeit. Jonson im Dictionary of National Biographie v. Ch. H. Herford.

28) Vgl. über die zuletzt berührte Richtung des engl. Dramas: Ben Jonson u. s. Schule, dargestellt in e. Auswahl v. Lustspielen u. Tragödien, übers. u. erl. d. Wolf Grafen v. Baudissin, 2 Bde. 1836. Es finden sich hier Stücke v. Ben J., Fletcher, Massinger u. Field verdeutscht. Der 2. Bd. v. Bodenstedts soeben genanntem Buch ist d. Verdtsch. u. Erörterung d. Dramen v. John Ford gewidmet. Fords Warbek u. Massingers Duke of Milan verdeutschte Prölß (Altengl. Theater, 1880). Auch Tieck, Kannegießer u. Wiener (Fords dram. Werke, 1849) haben Dramen dieser Schule übersetzt.

29) Macaulay in seinem berühmten Essay Milton. Sehr lesbar u. lesenswert sind auch: A. Stern, M. u. s. Zeit, 1877 fg.; G. Libert, M., Studien zur Gesch. d. engl. Geistes (1860) u. G. Weber, John Ms. pros. Schriften über Kirche, Staat u. öffentl. Leben i. Zeit (in Raumers histor. Taschenb., 1852—53). Eine gute Verdtschg. der beiden

genannten Gedichte lieferte A. Schmidt i. d. Liederbuch a. d. Fremde v. H. Harrys, 1857, S. 237 fg.

30) Deutsch v. Bodmer 1732, Zachariä 1762, Bürde 1793, Prieß 1813, Rosenzweig 1832, Kottenkamp 1841, Böttger 1846, Schumann 1856, Eitner 1867.

31) Vgl. Th. Vetter, Die göttliche Rowe, Zürich 1894.

32) Macaulay, Hist. of Engl. I. 350. Vgl. über die engl. Lustspieldichter d. Restaurationszeit Ms. Essays I. 388 ff.

33) Zu vgl. R. Mosen, Über Th. Otways Leben und Werke, 1875.

34) Man betrachte nur seine zwei folgenden echt hagestolzen Aphorismen: „Ein Mann, der ein schönes Weib bewundert, hat gleichwohl nicht mehr Ursache, sich ihr zum Gatten zu wünschen, als ein Bewunderer der hesperischen Äpfel hätte, der Drache zu sein, der sie hütet." — „Wer eine Frau heiratet, weil er nicht immer keusch leben kann, ist just wie einer, der, weil er ein paar Wallungen in seinem Blute spürt, sich entschließt, ein Blasenpflaster zu tragen."

35) Works w. not. of Warburton, Warton etc., by Bowles, 1806. Poetical Works, Ward, 1869. Stephens, A. Pope, 1880. A. Ps. poet. Werke, d. v. A. Böttger und Th. Oelkers, 1842. Deetz, A. Pope, 1876.

36) Nähere Bekanntschaft mit Swift vermitteln: Works. 1755. With a Life of the Author and Notes publ. by W. Scott, 1814, neue Ausg. 1883, 10 Bde. Swifts humorist. Werke, übers. v. Fr. Kottenkamp, 1837; d. Biographien v. Craik, 1882, Stephens, 1882; dann Hettners Swiftkapitel in der Litteraturgesch. d. 18. Jahrh. (I. 305 fg.), Gosches Aufsatz Jon. S. im Jahrb. f. Litteraturgesch. (1865), S. 158 fg., Frenzels S. u. Stella (i. d. Skizzenbuch Dichter u. Frauen, III. 187 fg.), R. M. Meyers S. u. Lichtenberg, 1886, u. d. Swiftkapitel in Taines Hist. de la litt. Angl. (livre III. chap. 5), meines Erachtens in Gehalt u. Form d. glänzendste Abschnitt d. ganzen Werkes. Nicht zu übersehen ist endlich Das Swift-Büchlein v. Gottl. Regis (1847).

37) Seine v. John Forster verfaßte Biographie (The Life a. Adventures of O. G., 6. Aufl. 1877) ist kulturgeschichtl. sehr wichtig. Vgl. auch Oliver Goldsmith v. A. Laun, 1876; Black, Oliver G., 1879.

38) Ich verweise hierüber auf das 7. Kap. v. Buckles Hist. of Civilisation in E., welches eine meisterl. Geschichte des engl. Geistes von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrh. enthält.

39) Vgl. Chs. Leben u. Werke v. H. Püttman, 1838. Wilson, Chatterton A Biographical Study, 1869.

40) Seine Poetical Works sind in zahllosen Ausgaben erschienen, u. deutsche Übersetzer (Gerhard, Kaufmann, Bockelmann, Heintze, Freiligrath, Fiedler, Pertz, Rotter, Laun, Bartsch, Baisch u. a.) haben in Übertragung derselben gewetteifert.

41) Inbetreff d. Entwickelungsgeschichte Burns' verweise ich Wißbegierige a. d. ausführl. Schilderung d. Dichters, welche Fiedler in s. Gesch. d. schott. Liederdichtg (I. 158 bis 255) giebt, ferner auf The Life of R. B. by J. G. Lockhart, 1828, die treffl. Biographie in d. Ausgabe v. Bs. Werken durch R. Chambers, neue Ausg. 1873, u. Carlyles schönen Essay R. Burns.

42) Lockhart: Memoirs of the Life of Sir W. S. 1837, 7 vols., neueste Ausgabe 1887, 10 Bde. Außerdem hat Scott zwei deutsche Biographen gefunden: W. Scott ein Lebensbild v. F. Eberty (2 Bde. 1860), u. Sir W. Scott v. K. Elze (2 Bde. 1864). —

43) Scotts poet. Werke, metr. übers. v. A. Neidhardt, 1854 fg.; Romane übers. v. Herrmann u. Tschischwitz.

44) Aus d. London a. Westminster Review, übers. in d. Blättern zur K. der Zeit d. Ausl. 1836, S. 238. Biographien v. Calvert (1878), Middleton (1888). The Complete Poetical Works of W., with an Introduction by John Morley, 1889.

45) Näheres über die Grundsätze der Lakers, wie über d. kulturgeschichtl. Stellung d.

Bedeutung d. Seeschule s. in meiner Gesch. d. engl. Litteratur, 3. Aufl. S. 186 f. A. Brandl, Coleridge u. d. engl. Romantik, 1887.

46) Vgl. auch Calvert: Col., Shelley, Goethe. 1880.

47) Biographisches über Southey von seinem Sohne H. C. S. Life and Correspondence of R. S., 1862, Browne (1859), Dennis (1887).

48) Vgl. Rs. Leben u. Schriften v. Jolowicz (Herrigs Archiv, Bd. 29 S. 36 fg.). Clayden, The Early Life of S. R, 1887.

49) Die beiden zuletzt genannten schönen Dichtungen Campbells finden sich trefflich verdeutscht in Englische Dichter, e. Auswahl engl. Gedichte v. Chaucer bis Tennyson mit dtschr. Übersetzung v. O. L. Heubner, 1856. Selten hat das Kerkerleben eines Ehrenmannes eine so edle Frucht gezeitigt wie diese Dolmetschungen. Gute Übertragungen engl. Dichtungen alter u. neuer Zeit bietet auch d. Britannia v. Louise v. Ploennies (1843), ebenso die schon einmal erwähnte Sammlung v. H. Harrys (Lieder a. d. Fremde, 1857) u. eine ähnliche v. Heyse, Krafft, Mörike, Notter u. Seeger (Blumen a. d. Fremde, 1862); meisterhafte Nachdichtungen gab F. Freiligrath in d. Engl. Gedichten a. neuerer Zeit, 1846. S. Leben u. s. Briefe v. Beattie, 1850.

50) 4 Gesänge, 1816; deutsch in d. Blätt. z. K. d. Litt. d. Ausl. 1836, Nr. 72 ff.

51) Memoirs, Journal a. Correspondence of Th. Moore. ed. by Lord John Russel, 1855 fg. (ein unerquickliches, breitgeschwätziges u. nichtssagendes Buch. Mylord wußte aus dem reichen Material, welches ihm zu Gebote stand, schlechterdings nichts zu machen).

52) Soll ich aus den irischen Melodien einzelne Liederperlen besonders hervorheben, so mögen es folgende sein: Go where glory waits thee — War song — When he who adores the — As a beam o'er the face — Sublime was the warning — Believe me — Erin! o Erin! — Oh, blame not the bard — She is far from the land — 'Tis the last rose of summer — Come, rest in this bosom — As slow our ship — Forget not the field — They know not my heart.

53) Th. Ms. poetische Werke, dtsch. v. Th. Oelckers, 5 Bde., 2. Aufl., 1843. Lalla Rookh, d. v. A. Schmidt, 1857. Die Peri hat H. Kurtz (1844) schön verdeutscht, u. Witte, 3. Aufl. 1878. Biographien: Symington (1880) u. Vallat, Th. M., sa Vie et ses Œuvres, 1886).

54) Vgl. über das Leben Byrons, außer dem schon berührten Werke Moores, Medwins Conversations with Lord B. (1824), De Salvos L. B. en Italie et en Grèce (1825), Leigh Hunts L. B. and Some of his Contemporaries (1828), Lady Blessingtons Conversations with L. B. (1834), John Cordy Jeaffreson, The Real L. B. Three volumes, 1883 (Tauchnitz Coll. vol. 2150—52), die erste größere u. nennenswerte engl. Biographie des Dichters, W. Müllers Biographie Bs. in den Zeitgenossen, n. R. Nr. 17, F. Elberts L. B., eine Biographie, 2 Bde., 2. Aufl. 1879; R. Gottschalls Byron (Neuer Plut., 4. Bd. 1876), Engels Biographie, 1876, Scherrs Dichterkönige, 2. Aufl. II. 225 fg., Briefwechsel zwischen Lady B. u. Mistreß Auguste Leigh (Bs. Halbschwester), vom August 1815 bis zum April 1851, sehr freundschaftlich; The Athenäum, London, 1883, Part. DCLXVIII, pag. 207—211, Month of August. Die Gräfin Theresa Guiccioli, Bs. Geliebte, veröffentlichte 1868: L. B., jugé par les témoins de sa vie. Im folgenden Jahre ließ die amerikanische Novellistin Harriet Beecher-Stowe im Atlantic Monthly drucken: The True Story of Lady B.'s Life — u. ferner in London Lady B. Vindicated (1870), geschrieben eigens zu dem Zwecke, das Andenken des Dichterlords zu beschmutzen. Denn der fromme Blaustrumpf aus Boston, auf die bekannte hinter der bekannten englischen Scheinheiligkeit versteckte Skandalsucht der englischen „Gesellschaft" spekulierend, erzählt mit breitmäuliger Salbung, Byron habe mit seiner Halbschwester Augusta Blutschande getrieben. Von Beweisen für diese Behauptung keine Spur. Karl Elze hat in seinem trefflichen Buch Lord Byron (1870) der frommen Verleumderin gehörig heimgeleuchtet (S. 162 fg. S. 430 fg.).

Die von Moore veröffentlichten Letters a. Journals of L. B. sind auszüglich deutsch bearbeitet worden d. E. Ortlepp (1840) u. später d. E. Engel (1877).

55) Als sich der Minister den Hals abgeschnitten hatte, setzte ihm der Dichter diese Grabschrift: „Posterity will ne'er survey A nobler grave than this: Here lie the bones of Castlereagh, Stop, traveller, and . . .“

56) Die beste Originalausgabe von Bs. Werken ist The works of L. B., with notes by Moore, Scott, Jeffrey, Heber, Rogers, Wilson, Lockhart, Ellis, Campbell, Milman, Lond. Murray, 1842. Es existieren 5 deutsche Übersetzungen von Bs. sämtl. Werken, die zwickauer, die frankfurter (redigiert v. Adrian), zwei stuttgarter u. die leipziger. Letztere, einzig u. allein v. A. Böttger besorgt, hat viel Verdienstliches (7. Aufl. 1861.) Ebensosehr u. teilweise noch mehr die Verdeutschung der bedeutenderen Werke Bs. d. Otto Gildemeister (6 Bde., 3. Aufl. 1877), sowie die Übertragung derselben d. Alex. Neidhardt (6 Bde. 1867) u. d. Verdtschg. d. Adolf Schröter (Collektion Spemann). An einzelnen größeren und kleineren Gedichten Bs. haben sich unzählige Übersetzer versucht; mit großem Erfolg z. B. Zedlitz u. Janert (Childe Harold), sowie Pfizer (Dramen u. lyrische Gedichte), Dramen Grützmacher. Sehr zu bedauern ist, daß es Hilscher (der den Manfred, den Giaur u. anderes meisterhaft verdeutschte) nicht gestattet war, seine beabsichtigte Übersetzung des ganzen Byron zu vollenden.

57) Works, Ausgaben v. Ss. Witwe, mit d. Briefen u. Essays, 1854; R. Shepherd 1875; H. B. Forman, 8 vols. 1876—80; Shs. poet. Werke, a. d. Engl. übertr. v. J. Seybt 1844. Shs. ausgew. Dichtungen, d. v. A. Strodtmann, 1866. The Shelley-Papers, by T. Medwin, 1833. Memoirs a. Correspondence of P. B. Sh., ed. by M. Godwin (Mrs. Shelley), 1842. Sh. a. his Writings, by Th. S. Middleton, 2 vols. 1858. Life of Sh., by Th. S. Hogg, 2 vols. 1858. Relics of Sh., ed. by B. Garnett, 1862. Selected Letters of Sh., ed. by Garnett, 1882. Reads of Sh., Byron a. the Author, by E. J. Trelawney, 2 vols. 1878. Sh., by J. A. Symonds (i. d. Sammelwerk von G. Morley, Engl. men of letters), 1881. P. B. Sh. by H. Druskowitz, 1884. Jeaffreson, The Real Sh. New Views of the Poets Life. Ldn., 1885. W. Sharp, Life of Sh., 1888.

58) Vgl. Lord Beaconsfield, ein Charakterbild, v. G. Brandes (1879), dessen Ansicht über die Bedeutsamkeit Disraelis ich jedoch nicht zu teilen vermag.

59) Ed. Rob. Bulwer gab eine Biographie in Life, Letters and Literary Remains (1883).

60) The life of Ch. Dickens by Forster, 1871. The letters of Ch. D. 1879. Deutsche Übersetzungen in den Ausgaben von Weber, Hoffmann, Seybt.

61) Vgl. P. Irving, Life a. Letters of Wash. Irv., neue Ausg 1883; Laun, W. Irv., 1870; Warner, W. Irv., 1881.

62) Biographien: Thack., by Anth. Trollope, 1881. Deutsch v Katscher. Thack. v. Conrad, 1887.

63) H. Zimmern (Gegenwart 1883, Nr. 44).

64) E. v. Wolzogen, Wilkie Collins, 1885.

65) Vgl. Ch. Br., by T. Wemys Reid, 1877, u. A. Note on Ch. Br. by Ch. A. Swinburne, 1877.

66) G. Eliots Life, by her Husband J. W. Cross, 4 vols. 1885. Vgl. auch L. Druskowitz, Drei engl. Dichterinnen (Joanna Baillie, Elisabeth Barret-Browning u. George Eliot, 1885; Herm. Conrad, G. Eliot, 1887.

67) Ch. Kingsley, His Letters a. Memories of his Life. Ed. by his Wife. 2 vols. Ldn. 1882.

68) Memoirs of the Life a. Writings of Th. Carlyle. Ed by R. H. Shepherd, assisted by Ch. Williamson, 2 vols., Ldn. 1881. Garnett, Life of Th. C., 1887.

Eugen Oswald, Th. C., ein Lebensbild und Goldkörner aus s. Werken, Lpzg. 1882. v. Schulze-Gävernitz, Th. Cs. Welt- u. Gesellschaftsanschauung, 1893 (in Bettelheims Führende Geister 5. Bd.). W. Streuli, Th. C. als Vermittler deutscher Litteratur und deutsch. Geistes, Zürich, Schultheß, 1895. Ausgew. Schriften, dtsch. v. Kretzschmar, 1855—56, 6 Bde.

69) Wace, Alfr. T., 1881. Eine Auswahl d. Gedichte hat Freiligrath mit gewohnter Meisterschaft verdeutscht (Engl. Ged. 321 fg.). Auch d. Übersetzung d. Gedichte v. A. T. v. W. Hertzberg (1853) ist sehr brav, u. vorzüglich die Verdeutschung v. Ts. Ausgew. Dichtungen (Enoch Arden inbegriffen) d. A. Strodtmann (1868). In memoriam u. Enoch Arden dtsch. v. Waldmüller, Maud dtsch. v. Weber, Kings Idyls u. Aylmer's Field dtsch. v. Feldmann (1870).

70) Recollections of D. G. R. by T. Hall Caine, Ldn. 1882. D. G. R., A Record and a Study, by W. Sharp, London 1882. Life of D. G. R. by Knight, 1887. D. G. Rossetti, v. Eugen Frey, Gegenwart 1883, Nr. 9.

71) Wie beliebt Sensationserzählungen sind, beweist d. Absatz v. 10000 Exemplaren Catriona in einer Woche.

72) Autobiography 1885, 2 vols.

73) Biographie: E. A. Poe, His Life, Letters a. Opinions, by J. H. Ingram, 2 vols. 1880. Woodberry, 1885.

74) Freiligrath dolmetschte mit gewohnter Meisterschaft eine Anzahl d. whitmanschen Rhapsodien (Gesammelte Dichtgn. IV. 75 fg.). Vgl. auch A. Strodtmann: Die amerik. Dichtung d. Gegenwart (Beil. z. Allg. Ztg. 1870, N. 96 fg.). Knortz, Walt Whitman, 1886.

75) Vgl. The Life a. Letters of Lord Macaulay, ed. by G O. Trevelyan, T. E. 4 vols. 1871—1874, deutsch von Böttger, 2. Aufl. 1883. Morrison, Macaulay, 1882.

76) Über Bs. Lebensumstände und s. Art, zu arbeiten, vgl. A. H. Huth, Life a. writings of H. T. B, 1880.

77) Außer den einschlägigen Werken von E. J. Koch, Nasser, E. G. Jördens, A. Müller, F. H. von der Hagen und J. B. Büsching, F. Horn, Manso, F. J. Mone, L. Wachler, W. Menzel, F. A. Pischon, A. W. Bohtz, J. W. Schäfer, Kannegießer, A. Rosenkranz, K. Rosenkranz, B Ph. Gumposch, A. Koberstein, Grundr. d. Gesch. d. d. Nationallit., 6. Aufl. v. K. Bartsch, 1884 ff., M. W. Götzinger, Die deutsche Sprache u. ihre Litteratur, 3 Bde., 1837—44, G. G. Gervinus, Gesch. d. d. Dichtung, 5. Aufl, 1871 fg. G. G. Gervinus, Handb. der poet. Nationallit. d. Deutschen, 3. Aufl. 1844, J. Kehrein, Die dramat. Poesie d. Deutschen, 2 Bde., 1840, W. Zimmermann, Gesch. d. poet. u. pros. Nationalliteratur der Deutschen, drei Bände, 1846, K. Herzog, H. Laube, J. K. F. Rinne, 1842, H. Gelzer, H. Köster, L. Ettmüller, Fr. Biese seien erwähnt: A. F. L. Vilmar, Gesch. d. d. Nationallit., 22. Aufl., 1885, 2 Bde.; R. E. Prutz, Gesch. d. d. Journalismus, 1845; R. E. Prutz, Gesch. d. d: Theaters, 1847; R. E. Prutz, Vorlesungen üb. d. d. Litter. d. Gegenwart, 1857; K. Gutzkow, Beiträge zur Gesch. d. neuesten Litter., 1836; L. Wienbarg, Beiträge z. d. Litteraturgesch., 1836; H. Marggraff, Deutschl. jüngste Litteratur- u. Kulturepoche, 1839; J. F. A. Jung, Vorlesungen üb. d. moderne Litter. d. D, 1842; F. G. Kühne, Litt. Porträts u. Silhouetten, 1843; G. Weber, Gesch. d. d. Litteratur, 4. Aufl., 1880; K. G. Helbig, Grundr. d. Gesch. d. poet. Litter. d. D., 3. Aufl., 1847; T. F Scholl, Die letzten hundert Jahre d. vaterländ. Litter. in ihren Meistern dargestellt, 1850; A. Ruge, Zur Gesch. uns. neuesten Poesie (Ges. Werke Bd. 1—2); W. Wackernagel, Gesch. d. d. Litteratur, 1851, 2. A. bearb. v. E. Martin, 1879; J. Hillebrand, D. d. Nationallitter. seit d. Anf. d. 18. Jahrh., 3 Bde., 3. Aufl. 1875, her. v. Sohne Karl H.; J. Scherr, Gesch. d. d. Litter., 2. verb. Aufl., 1854; Kurz,

Gesch. d. d. Litter. mit Proben, 4 Bde., 7. Aufl. 1876–82; Cholevius, Gesch. d. d. Poesie nach ihren antiken Elementen, 2 Bde., 1854; Gottschall, Die d. Nationallitt. d. ersten Hälfte d. 19. Jahrh., 2 Bde., 1858, 5. Aufl., 4 Bde., 1881; Godeke, Grundr. zur Gesch. d. d. Dichtung, 2. Aufl., 1884 ff. (gedieh im 5. Bande vom siebenjährigen bis zum Weltkriege); Schäfer, Geschichte d. deutschen Litteratur d. 18. Jahrh., 2. A. v. Muncker, 1881; Viehoff, Handb. d. Gesch. d. d. Nationallitter., 3 Bde. 1860, 16. Aufl. 1882; Loebell, D. Entwickelung d. d. Poesie, 3 Bde. (I. Klopstock, II. Wieland, III. Lessing), 1856 ff.; Biedermann, Deutschl. im 18. Jahrh., 4 Bde., 1875 fg.; Mörikofer, Die schweizer. Litter. im 18. Jahrh., 1861; J. Bächtold, Gesch. d. d. Litter. i. d. Schweiz, 1892; Roquette, Gesch. d. d. Dichtung, 2 Bde., 1862, 3. Aufl. 1882; Ebeling, Gesch. d. kom. Litter. in D. seit d. Mitte d. 18. Jahrh., 2 Bde., 1862 fg.; Uhland, Schriften zur Gesch. d. d. Dichtung u. Sage, 7 Bde., 1865 fg.; Hahn, Gesch. d. poet. Litter. d. D., 10. Aufl. 1883; Gruppe, Leben u. Werke d. Dichter, 4 Bde., 1863 fg., 2. Ausg. 1872; Lemcke, Gesch. d. d. Dichtg. neuerer Zeit, 3 Bde. 1871 fg., neue Ausg. 1882; Heinrich, Hist. de la littérature allem., 2 vols., 1870; Bossert, La littér. allem. au moyen-âge 1871; Scherer, Gesch. d. d. Dichtg. i. 11. u. 12. Jahrh., 1875; Scherer, Gesch. d. d. Litter., 5. Aufl. 1889; Bobertag, Gesch. d. Romans u. der ihm verwandten Dichtungsgattungen in D., 1876 fg.; Palm, Beiträge zur Gesch. d. d. Litter. d. 16. u. 17. Jahrh. (bes. ausführl. üb. Opitz), 1877; König, D. Litteraturgesch., 24. Aufl. 1895; Hettner, Gesch. d. d. Litter. im 18. Jahrh., 3 Bde., 3. Aufl. 1879; Sanders, Gesch. d. d. Sprache u. Litter. bis zu Goethes Tod, 1879; Lindemann, Gesch. d. d. Litter., 5. Aufl. 1879; Leixner, Illustr. Litteraturgeschichte, 2. Aufl. 1893; Schlossar, Österreich. Kultur- u. Litteraturbilder, 1879; Hirsch, Fr., Gesch. d. d. Litter., 3 Bde., 1884 fg.; H. C. Wedbigen, Gesch. d. d. Volkspoesie seit d. Mittelalter bis z. Gegenw., 1884; H. J. Schmidt, Gesch. d. d. Litter. v. Leibnitz b. a. unsere Zeit, 5 Bde., 1886 ff.; Kogel, R., Gesch. d. d. Litter. bis zum Ausgange des Mittelalters, 1894, I. 1; Kirchner, D. d. Nationallitter. des 19. Jahrh., 1894; Rehorn, Karl, D. d. Roman, 1889; Mielke, Hellmuth, D. d. Roman d. 19. Jahrh., 1890; Litzmann, Bernh., D. d. Drama in den litt. Bewegungen d. Gegenw., 1894; Stern, Adolf, Studien zur Litt. d. Gegenw., 1895; Brummer, Dtsch. Dichterlexikon (biograph. u. bibliograph.), 2 Bde., 1879. Von Sammelwerken führe ich, außer den Zeitschriften von Adelung, Gräter, Eschenburg, Docen, Büsching, Aufseß, Mone, Graff, Haupt, Pfeifer, Hoffmann insbesondere an: Arnim u. Brentano, D. Knaben Wunderhorn; Erlach, Volkslieder d. Deutschen; Wolff, Histor. Volkslieder u. Gedichte d. D.; Soltau, Einhundert deutsche hist. Volkslieder; Rochholz, Eidgenöss. Liederchronik; Uhland, Alte hoch- u. niederdeutsche Volkslieder, 3 Bde., 1844–66 (der 3. Bd. enthält die berühmte, leider nicht zu Ende geführte Abhandlung über d. Volksliederdichtung); Liliencron, D. histor. Volkslieder d. D. v. 13. bis 16. Jahrh.; Firmenich, Germaniens Völkerstimmen; Ditfurth, D. histor. Volkslieder v. Ende des 30jähr. Krieges b. z. Beginn des 7jähr.; Wolff, Encyklopädie d. d. Nationallitter., 8 Bde.; Godeke u. Tittmann, D. Dichter d. 16. Jahrh. (1. Bd. Liederbuch, 2. Bd. Schauspiele u. s. w.); Müller u. Förster, Bibl. d. Dichter d. 17. Jahrh., 14 Tle.; Seuffert, D. Litteraturdenkmale d. 18. Jahrh.; Wackernagel, D. Lesebuch; Künzel, 3 Bücher dtsch. Prosa v. Ulfilas bis auf d. Gegenw., 3 Tle.; Pischon, Denkmäler d. d. Sprache, 3 Tle., 1838–43; Kurz, Handb. d. poet. Nationallitter. d. D. v. Haller b. a. d. neueste Zeit (mit litterarhistor. Kommentar), 1840–42; Kurz, Handb. d. d. Prosa v. Gottsched b. a. d. neueste Z., 1845–46; Schwab, 5 Bücher d. Lieder u. Gedichte v. Haller b. a. d. neueste Z.; Schwab, D. d. Prosa v. Mosheim bis a. uns. Tage; Echtermeyer, Ausw. d. Gedichte; Hiemann u. Häußer, Leseb. d. poet. Nationallitter. d. D. v. d. ältesten bis a. d. neueste Z., 2 Tle.; Wolff, Poet. Hausschatz d. d. Volkes; Godeke, Elf Bücher d. Dichtung v. Seb. Brant bis a. d. Gegenw. (mit biographisch-litterar. Einleitungen); Weber, D. poet. Nationallitter.

d. d. Schweiz, 3 Bde. Inbetreff d. Sammlungen mittelalterlich-deutscher Schriftwerke mache ich noch aufmerksam auf die im Göschenschen und im Basseschen Verlag erschienenen; ferner auf Hagens Minnesänger, 4 Bde.; Laßbergs Liedersaal, 4 Bde.; Hattemers Denkmale d. Mittelalters, 3 Bde.; Hagens Gesamtabenteuer, 3 Bde.; Gödekes Mittelalter, 2. Ausg., verm. mit: Niederdeutsche Dichtung, v. H. Oesterley; Fr. Pfeifers Deutsche Klassiker d. Mittelalters; Müllenhoff u. Scherer, Denkmäler d. Poesie u. Prosa a. d. 8. bis 12. Jahrh., Bibliothek d. ältesten d. Literaturdenkmäler; Zacher, Germanist. Handbibl.; Bartsch, D. Dichtgn. des M. A. 1871 fg.; Bächtold u. Vetter, Bibl. älterer Schriftwerke d. d. Schweiz u. ihres Grenzgebietes; J. B. Peters, D. Lyrik im Liede. Die d. Liederdichter d. letzten drei Jahrh. Eine Anthologie mit biographischen Notizen. Deutsche Nationallitteratur, die dtschn. Klassiker, her. v. J. Kürschner, eine umfangreiche, noch nicht abgeschlossene Sammlung.

78) Ich verweise hier auf die beiden berühmten Führer auf dem Gebiete deutscher Mythologie u. Heroologie, auf Jakob Grimm (D. Mythologie) u. Wilhelm Grimm (D. Heldensage). Ferner auf Schwenks Mythologie d. Germ., Mones Untersuchungen z. Gesch. d. d. Heldensage, Raßmanns D. Heldensage, Müllers Gesch. u. System d. altd. Religion, Simrocks D. Mythologie, Mannhardts German. Mythen u. d. Götterwelt d. dtschn. u. nord. Völker, Scherrs Gesch. d. Religion, II, 289 fg. u. Gräßes Sagenkreise d. Mittelalters (in dessen Allg. Litterargeschichte). Einen gelehrten Aufbau der D. Altertumskunde hat in seinem also betitelten, tiefgründend und umfassend angelegten Buche K. Müllenhoff unternommen (1870 fg.). Eine Fülle von Material und Nachweisungen bieten auch die einschläg. Abschnitte im „Grundriß der german. Philologie, herausgeg. v. Herm. Paul, 1891—93.

79) Bernhard ten Brink, Beowulf, Untersuchungen, 1888; Gr. Sarrazin, Studien, 1888; Paul, Grundr. d. germ. Philol. II, 1, 21 fg.

80) Vgl. Windisch, D. Heliand u. s. Quellen, 1868; Grein, Heliand-Studien, 1869; Behringer, Krist u. Heliand, 1870; Sievers, Heliand in Zachers German. Handbibl., Bd. 4.

81) Zangemeister u. Braune, Bruchstücke d. alts. Bibeldichtung, Neue Heidelb. Jahrb., Bd. IV, 1894. Stabreimende Übers. gab Siebs i. d. Beil. zur Allg. Ztg., 1895.

82) Ausgaben von Piper, 1882, 1884; Erdmann, 1882.

83) Gesamtausgaben von v. d. Gabelentz u. Löbe 1843—46, Maßmann 1857, Storm (18. Aufl. v. Heyne) 1885.

84) Über d. latein. Chronikschreiberei d. d. Mittelalt. vgl. Wattenbach: Deutschl. Geschichtequellen im M. A., 1858. Alle bedeutenderen dieser lateinischen Chroniken finden sich verdeutscht in d. bekannten Sammelwerk: Geschichtschreiber d. d. Vorzeit, 1849 fg.

85) D. Werke d. Hr., her. v. K. A. Barack, 1858. Die Komödien verd. Bendixen.

86) Vgl. über dieses Frauenkapitel Weinhold, D. dtsch. Frauen i. d. Mittelalter, u. meine Gesch. d. dtsch. Frauenwelt, 4. A. Bd. I. Buch 2.

87) Vgl. Deutsche Gedichte a. d. 11. u. 12. Jahrh. Aus einer Handschrift des Chorherrnstiftes zu Vorau in Steiermark hersg. von J. Diemer, 1849.

88) Das Alexanderlied d. Pfaffen L., Urtext u. Übers., mit sprachl., litterargesch. Erläuterungen u. Untersuchungen, nebst Übers. sämtl. oriental. u. europäischer Quellen d. Alexandersage, von Dr. H. Weißmann, 1850. Ausgabe v. Kinzel, 1884.

89) Vgl. W. Hertz, Die Sage vom Parz. u. d. Gral, 1882; G. Bötticher, Das Hohelied v. Rittertum, eine Beleuchtung d. P. nach Wolframs eigenen Andeutungen, 1886.

90) Die Werke Ws. v. Eschenbach wurden zuerst 1833 mit krit. Sorgfalt herausg. v. K. Lachmann. Leben u. Dichten Ws. v. E., v. San-Marte (Schulz), 2 Bde. 1836. Parzival u. Titurel, übers. u. erl. v. K. Simrock, 2 Bde. 1842. Über das Religiöse in den Werken Wolframs und die Bedeutung des Gral im Parzival, von San-Marte, 1861.

91) Ausgaben v. von der Hagen 1823, Maßmann 1843, Bechstein 1869. H. Kurz gab eine vortreffl. Übertragung v. Gs. Werk ins Neuhochdeutsche u. dichtete zugleich, was d. beiden gen. mittelhochdeutschen Fortsetzer nicht vermocht hatten, einen passenden Schluß (2. Ausg. mit Einleitg. 1847). Tristan u. Isolde von G. v. St. Neu bearb. u. nach d. altfranzös. Tristanfragm. des Trouvère Thomas ergänzt v. W. Hertz, 1877. R. Preuß, Stilist. Untersuch. über G. v. St. (i. d. Straßb. Studien v. Martin u. Wiegand, 1882, Heft 1).

92) Vgl. Helmbrecht u. s. Heimat, v. Keinz, 1887.

93) Theuerdank, herausgegeben von K. Haltaus, 1836.

94) Zu vgl. W. Scherer, Die Anfänge des Minnegesanges (Deutsche Studien, II).

95) Ausgabe s. Lieder v. Lachmann, Neuhochdeutschung v. Koch, Simrock, Schröter, Obermann. Eine handl. Ausgabe mit Einleitung u. Erläuterungen lieferte Pfeiffer-Bartsch (Deutsche Klassiker d. Mittelalters, Bd. 1). Das Leben Ws. v. d. V. schrieb Rieger, 1863, u. Menzel, 1865; allein wir wissen von diesem Leben eben nicht viel. Vgl. auch: Walther v. d. V., geschildert v. L. Uhland, 1812, Leben u. Dichten Ws. v. K. Lukä, 1867, W. v. d. V. v. Meyer, 1875, W. v. d. V. in Österreich v. E. J. Wackernell, 1877, Die gesamte Litteratur Ws. v. d. V. v. W. Leo, 1880, Leben u. Dichten Ws. v. d. V. v. Wilmans, 1882, C. Burdach, Reinmar der Alte u. W. v. d. V., ein Beitrag zur Gesch. d. Minneges., 1880.

95a) Ich habe d. Abenteuer d. d. Don Quijote auf Grund s. Frauendienstes geschildert in m. Dtsch. Kultur- u. Sittengesch., 7. Aufl. (1879), S. 115 fg. Ausg. des Frauendienstes v. Lachmann, v. Bechstein (6. u. 7. Bd. d. d. Dicht. d. M. A., hrsg. v. K. Bartsch).

96) Herausg. v. Ettmüller. Der Wartburgkrieg, Text u. Übers. v. Simrock. Vgl. Plötz, Über d. Sängerkr. a. d. Wartb.

97) Ausg. s. Lieder, samt Biographie v. Wackernell, 1881.

98) Neudeutsch in Auswahl v. J. Schroth. Ausg. s. L. v. Weber.

99) Boerchel, Die fürstlichen Minnesänger der Manessischen Liederhandschrift. Ihr Leben und ihre Werke, 1882. Die bis jetzt vollständigste Sammlung v. Liedern d. Minnesänger hat von der Hagen (Lpzg. 1838, Bd. 1—4) herausgegeben. Neudeutsch hat Tieck (Minnesänger a. d. schwäb. Zeitalter) Minnelieder bearbeitet, jedoch sehr ungenügend. Besser trafen es Rückert mit seiner minnesängerl. Blumenlese (Ged. Bd. 4, S. 343 ff.), Simrock mit s. Neuhochdeutschung d. Lieder u. Sprüche d. Minnesänger, u. Strose mit s. Übertragungen, Deutsche Minnelieder, 1877, u. Altes Gold, Sprüche d. Minnesänger, 1878.

100) Her. von Ferd. Vetter in d. Bibl. ält. Schriftw. d. deutsch. Schweiz, 1887).

101) Vgl. Wagenseil, Von der Meisters. holdsel. Kunst, u. J. Grimm, Üb. d. altd. Meisterges.

102) Ausgaben von Lachmann, Schönhuth, Laßberg (Liedersaal Bd. 4), Vollmer, Zarncke, Holtzmann, Bartsch. Neuhochd. v. Hinsberg, Büsching, Simrock, Follen (unvollendet), Pfizer, Marbach, Bürger, Bartsch, nachged. v. A. Schröter. Die Nibelungen, eingeleitet (durch eine Gesch. d. Gedichts), in Prosa übers. u. erl. v. J. Scherr, 1860. Vgl. Lachmann, Über die ursprüngl. Gestalt d. Nibel. Noth (1816), und: Zu d. Nibel. u. der Klage (1822); Mone, Einleitung in das Nibelungenlied (1818); Ettmüller De Nibelungorum fabula (1831); Rosenkranz, D. Heldenbuch u. d. Nib.; Schönhuth, Die Klage u. d. N'lied, 1842; Schott, Gesch. d. N'liedes (Dtsch. Vierteljahrsschr. 1843, II); Müller, Üb. d. Lieder d. N. (1843); Timm, D. N'lied, 1852; Holtzmann, Untersuchgn. über d. N'lied (1854), u. Kampf um d. Nib. Hort geg. Lachmanns Nachtreter (1855). Vgl. üb. d. litterarhistor. Kampf um d. N'hort meine angeführte Schrift (Einleitung); ferner Müllenhoff, Zur Gesch. d. Nibelunge Not. Mosler, Der N. Not — (in diesen „Studien" wird der 1190 in Palästina gefallene Minnesänger Friedrich v. Husen als Nibelungendichter ausfindig gemacht); Pfeiffer, D. Dichter d. N. (Freie Forschung, S. 1 fg.). Pfeiffer stimmt Holtzmann zu, welcher schon

früher (a. a. O. 134 fg.) auf einen d. ältesten Minnesänger, den von Kürenberg, als auf d. Dichter, Umdichter u. Abschließer d. N'liedes hingewiesen hatte; Zarncke, Zur Nibelungenfrage (1854); Bartsch, Untersuchgn. üb. d. N'lied (1865); Ernst Koch, Die N'sage, 1872; Fischer, N'lied od. N'lieder (1859), D. Forschungen üb. d. N'lied seit Lachmann (1874) u. Zur Kritik der Nibelungen (1879); Vollmöller, Kürenberg u. die Nib. (1874); Raßmann, Die Niflungasage u. d. N'lied (1877); Wilmans, Beitr. z. Erklärung u. Gesch. d. N'liedes (1877); Hertz, Die N'sage (1877); R. v. Muth, Einl. i. d. N, 1877; Piper, Die Nib. in „Deutsche Nationallitteratur" v. Kürschner; Richard Heinzel, Üb. d. N'sage, 1885. Bemerkenswert endlich ist, was Marthe in einer Abhandlung über d. russische Heldensage gelegentl. üb. d. abschließende Gestaltung unseres Nationalepos sagt (in Gosches Jahrb. f. Litteraturgesch. I. 177).

103) Vgl. auch J. L. Hoffmann, Üb. d. N'lied (Album d. litt. Vereins in Nürnberg f. 1850, S. 77—162), H. Wislicenus, Das N'lied als Kunstwerk („Drei hinterlassene Abhandlungen", 1867, S. 37 fg.)

104) Ausgaben von Ziemann, Ettmüller, Müllenhoff, Vollmer mit e. Einl. v. A. Schott, Bartsch. Neudeutsch v. Keller, Simrock, Koch, Weitbrecht. Vgl. über die Kudrunsage San-Martes Abhdlg. in s. Bearbeitung d. Gedichts (1839), sowie Wilmans, D. Entwicklg. d. Kudrundichtung (1873).

105) Vgl. Hagens u. Primissers Heldenbuch u. Hagens u. Büschings d. Ged. d. Mittelalters; sod.: D. Heldenb., in reinerer Gest. hersg. v. K. Müllenhoff, 1866 fg.

106) Üb. Litteratur u. Bibliographie d. Eulenspiegelei vgl. „Ulenspiegel", hersg. v. Lappenberg (1854).

107) Sammlungen desselben siehe Note 77. Die Volkslieder einzelner Landschaften geben Hoffmann von Fallersleben u. E. Richter (Schlesische V.), Böckel (V. aus Oberhessen), Reifferscheid (Westfälische V.), A. Grün (Volkslieder aus Krain), Pogatschnigg (V. aus Kärnten), Hartmann (V. in Baiern, Salzburg u. Tirol), Tobler (Schweizer V.), Mündel (Elsäßische V.) u. a.

108) Vgl. üb. d. geistl. Liederpoesie Rambachs Anthologie christl. Gesänge, K. E. P. Wackernagel, D. deutsche Kirchenlied, u. Knapps Evangel. Liederschatz.

109) Vgl. üb. dieses Kapitel d. dtsch. Kulturgesch. das Buch v. J. F. Schröder: Das Wiederaufblühen d. klass. Studien i. Deutschl. im 15. u. 16. Jahrh., 1864, sowie L. Geiger, Johann Reuchlin, 1871.

110) Meiners, Wagenseil, Mohnike, Bürk, Strauß u. Prutz sind ihm Biographen geworden. Seine Werke hat Münch herausg. in 5 Bdn. 1821—25, mit mehr Beruf u. Sorgfalt aber E. Böcking, 1859 fg.

111) Vgl. Stromberger, B. v. R., der größte Volksredner d. dtsch. Mittelalt., 1877.

112) Vollständige Ausg. s. Werke in 24 Bdn. v. Walch, 1740—53. Ferner Dr. Martin Luthers sämtl. Werke, in beiden Originalsprachen n. d. ältesten Ausgaben krit. u. histor. bearb., mit litterarhistor. Einleitungen, alphabet. Sachregister u. s. w., hersg. v. Irmischer, Enders, Elsperger, Schmid u. Schmidt, 2. verb. Aufl. 1868 fg. Dazu Wörterbuch zu Ls. dtsch. Schriften v. Dietz, 1868 fg.; Dr. M. Ls. Werke, kritische Gesamtausg. v. D. J. K. F. Knaacke, 35 Bde., 1883 fg.

113) Die Chroniken d. dtsch. Städte vom 14. bis ins 16. Jahrh., hersg. durch d. histor. Kommission bei d. bair. Akad. d. Wissenschaften, 1862 fg.

114) Wieder abgedr. in Scheibles Kloster, Bd. 8. Vgl. L. Ganghofer, F. u. s. Übersetzung d. Rabelais, 1881.

115) Zu vgl. W. Scherer, D. Anfänge d. dtsch. Prosaromans u. Jörg Wickram v. Kolmar (in Quellen u. Forschgn. zur Sprach- u. Kulturgesch. d. german. Völker, herg. v. ten Brink, Scherer u. Steinmeyer).

116) Vgl. J. L. Hoffmann, H. S., s. Leben u. Wirken aus s. Dichtungen nach-

gewiesen, 1847; E. Weller, Hans Sachs, 1868; R. Genée, H. S.' Leben u. ausgew. Dichtungen, Schwänke und Fastnachtspiele, 1888; H. S.' Werke in 5 Foliobänden, Nürnberg 1571—79.

117) Über die Anfänge d. dtsch. Schauspiels vgl. G. Freytag, De initiis scen. poes. apud Germanos, 1838; F. J. Mone, Altd. Schauspiele, 1841; desselben Schausp. d. Mittelalt., 1846; L. Tieck, Dtsch. Theater, 1817; J. Chr. Gottsched, Nötiger Vorrat z. Gesch. d. dramat. Dichtkunst, 1757; K. F. Flögel, Gesch. d. kom. Litter., Bd. 4., 1787; E. Devrient, Gesch. d. dtsch. Schauspielkunst, 4 Bde., 1849; R. Prutz, Gesch. d. dtsch. Theaters, 1847; H. Holland, D. Entwickelung d. dtsch. Theaters i. M. A., 1861; E. Wilken, Gesch. d. geistl. Schauspiele in Dtschl., 1872; K. Meyer, D. geistl. Schauspiel des M. A., 1879; G. Milchsack, D. Oster- u. Passionsspiele, 1880; R. Genée, Lehr- u. Wanderjahre d. d. Schauspiels, vom Beginn d. Reformation b. z. Mitte d. 18. Jahrh., 1882.

118) Vgl. G. v. Zezschwitz, Vom röm. Kaisertum deutscher Nation, e. mittelalterl. Drama. Textausg. u. Übers., 1877—78.

119) Fastnachtspiele a. d. 15. Jahrh., hrsg. v. A. Keller, 4 Tle. 1853 fg. (Bibl. d. stuttg. litter. Vereins.) Sterzinger Spiele (Fastnachtspiele a. d. 16. Jahrh.), nach Aufzeichnungen d. Vigil Raber hersg. v. O. Zingerle, 1886.

120) Vgl. C. Grüneisen, Niklas Manuel. Leben u. Werke e. Malers u. Dichters, Kriegers, Staatsmanns u. Reformators i. 16. Jahrh., 1837. Krit. Ausg. d. M.schen Fastnachtspiele v. Bächtold in d. Bibl. ält. Schriftw. d. dtsch. Schweiz, Bd. 2.

121) Herausg. von Jostes, 1888.

122) Vgl. über ihn O. Taubert, De vita et scriptis Pauli Schedii Melissi. 1859.

123) Vgl. üb. d. Einricht. u. Wirksamkeit dieser Orden Otto Schulz, Die Sprachgesellschaften d. 17. Jahrh., 1824, u. üb. d. Palmorden insbesondere F. W. Barthold, D. fruchtbring. Gesellsch., 1848.

124) Über die erste u. zweite schles. Dichterschule vgl. A. Kahlert, Schlesiens Anteil an deutscher Poesie, 1835; über Opitz Weinhold, M. O., 1862.

125) Simon Dach, herausgegeben v. H. Oesterley, 1883.

126) Vgl. Paul Fleming in Varnhagens biographischen Denkmalen, Bd. 1.

126a) Vgl. O. Roquette, Leben u. Dichten Günthers, 1860; M. Kalbeck, Neue Beitr. zur Biographie Gs., 1879; B. Litzmann, Zur Textkritik u. Biogr. Gs., 1880.

127) Vgl. A. Brandl, B. H. Brockes, 1878.

128) Vgl. Cholevius, Die bedeutendsten deutschen Romane des 17. Jahrh., 1866.

129) Hanns Jakob Christoffels v. Grimmelshausen Simplicianische Schriften. Herausg. v. Heinrich Kurz, 1864. Ausgabe d. Simplicissimus u. d. Simplic. Schriften v. Jul. Tittmann (Dtsch. Dichter d. 17. Jahrh., Bd. 7, 8, 10 u. 11).

130) Sein Leben und s. Werke v. Fr. Zarncke, 1884.

131) Vgl. Karajan, Abrah. a S. Klara, 1865.

132) Vgl. A. Stern, J. G. Schnabel (Histor. Taschenbuch f. 1881, S. 317 fg.)

133) Vgl. G. W. L., e. Biographie v. G. E. Guhrauer. G. W. L. als Patriot, Staatsmann u. Bildungsträger, v. E. Pfleiderer.

134) Vgl. Chr. Thomasius von B. A. Wagner, 1872.

135) Vgl. J. Leyser, J. H. Campe, e. Lebensbild a. d. Zeitalter d. Aufklär., 1877.

136) Zu vgl. A. Frey, A. v. H. u. s. Bedeutung f. d. d. Litter., 1879; Vetter, Albr. v. H., Biogr. u. Textausg. d. Gedichte, 1881; A. v. Hs. Gedichte. Hrsg. u. eingel. v. Ludwig Hirzel, 1882 (Bibl. älter. Schriftw. d. dtsch. Schweiz, Bd. 3.)

137) Chr. L. Liskow in seiner litterarischen Laufbahn, von B. Litzmann, 1883.

138) Vgl. Samml. d. Züricher Streitschriften zur Verbesserung d. Geschmacks wider d. gottschedische Schule, Zürich 1741 ff. Ferner G. u. s. Zeit, v. Th. W. Danzel, 1847, u. J. Chr. Gottsched, v. M. Bernays, 1879.

139) Vgl. Caroline Neuber u. ihre Zeitgen. E. Beitrag zur d. Kultur- u. Theatergesch, v. Fr. Joh. Freih. v. Reden-Elsbeck, 1881.

140) Vgl. über Bodmer L. Meister, Charakteristiken dtsch. Dichter, I. 287—315, u. Mörikofer, Die schweiz. Litteratur des 18. Jahrh. (1861), S. 72—247.

141) Vgl. H. Döring, Gellerts Leben, 1833.

142) Im. Pyra u. s. Einfluß auf d. d. Litt. d. 18. Jahrh., v. G. Waniek, 1882.

143) Vgl. Gleims Leben v. Körte, 1811.

144) Sämtl. Werke, hersg. v. W. Körte (mit Biographie) u. v. A. Sauer, 1884.

145) Vgl. Klopstock, er u. über ihn, v. K. F. Cramer, 2. A. 1782—93; Kl. u. s. Freunde, hrsg. v. Klamer-Schmidt, 1810; Kls. Jugendgesch. v. D. F. Strauß (Kleine Schriften, N. S. 1867); Briefe v. u. an Kl., ein Beitr. zur Litteraturgesch. s. Zeit, hrsg. v. J. M. Lappenberg, 1867; H. M. Richter, Aus d. Messias- u. Wertherzeit, 1882; Goethes Verhältnis zu Kl., ihre geist, litter. u. persönl. Beziehungen, v. O. Lyon, 1882; Franz Muncker, Kl., Gesch. s. Lebens u. s. Schriften, 1888; Kls. Werke, hrsg. v. Boxberger (Berlin, Hempel).

146) Vgl. Ws. Leben v. J. G. Gruber, 2 Tle. 1827 (eine treffl. Biographie). Chr. M. Ws. Leben u. Wirken in Schwaben u. i. d. Schweiz, v. L. F. Ofterdinger, 1877. Ws. sämtl. Werke in 53 Bdn., Lpzg. 1818 ff.

147) Vgl. C. W. Böttiger, W. nach s. Freunde u. s. eigenen Äußerungen (mitgeteilt in Raumers hist. Taschenb. 1839).

148) Vgl. Böttiger, Litterar. Zustände u. Zeitgenossen, 1838, Bd. 1, S. 257. Dieses Buch bringt neben vielem Klatsch doch manches Denkwürdige über die Heroen u. Verhältnisse unserer klass. Litteraturperiode bei.

149) Vgl. Th. W. Danzel, Lesss. Leben u. Werke, 1850, 1. Bd., d. 2. Bd. v. G. E. Guhrauer, 2. berichtigte u. verm. Aufl. v. W. v. Maltzahn u. R. Boxberger, 2 Bde. 1880—81; A. Stahr, Ls. Leben u. Schriften, 2 Bde.; Ls. Leben u. Werke, v. H. Zimmern (Engl.), deutsche autor. Ausg. v. M. Claudi, 2 Bde. 1880; Ls. Leben v. Heinr. Düntzer, 1882; Erich Schmidt, L., Gesch. s. Lebens u. s. Schriften, 1884 fg., 2 Bde.; Ls. Briefe an Eva König, 1870; O. v. Heinemann, Zur Erinnerung an L.; Briefe u. Aktenstücke a. d. Bibliothek u. d. Archiv zu Wolfenbüttel, 1870; L., His Life a. Writings, by I. Sime (dtsch. bearb. v. A. Strodtmann, 1878); K. Fischer, L. als Reformator d. d. Litter., 2 Bde. L. in Wolfenbüttel. Authent. Beiträge zum Leben Ls., v. Al. v. Seventornen, 1883. 1. Bd. Von den Werken Ls. lieferte Lachmann die vollständigste u. beste Ausg., 13 Bde., 3. Aufl. v. Fr. Muncker, 1889, fg.; Ausgabe v. Boxberger-Blümner, Kürschners Nationallitt., 14 Bde. Vierundfünfzig dramatische Entwürfe u. Pläne Ls., hrsg. v. R. Boxberger, 1876; H. Bulthaupt, Dramaturgie d. Klassiker (I, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist), 1883.

150) H. Wölfflin, S. Geßner, 1889.

151) Vgl. Bodemann, J. K. L., sein Leben, Lehren u. Wirken, 1850; Munk, G. C. Lavater, 1884.

152) Vgl. Schs. Charakter von s. Sohne L. Schubart, 1798; Schs. Leben in s. Briefen, v. D. F. Strauß, 2 Bde. 1849; Chr. Fr. D. Sch. in s. Leben u. in s. Schriften, v. Gustav Hauff, St. 1885. Schs. sämtl. Werke, 8 Bde. 1839 fg.

153) Vgl. A. Musäus. E. Lebens- u. Schriftstellercharakterbild v. M. Müller, 1867.

154) Vgl. über Heinse G. Schober, J. J. W. H., s. Leben u. s. Werke, 1882. Sämtl. Schriften, hrsg. v. H. Laube, 10 Bde., 1838.

155) Vgl. Schlözer, ein Beitrag z. Litteraturgesch. d. 18. Jahrh., v. A. Bock, 1844.

156) Eine gute Biogr. lieferte K. Justi: Winkelmann, s. Leben, s. Werke u. s. Zeitgenossen, 2 Bde. 1866.

157) Vgl. C. H. Gildemeister, Leben und Schriften Hs., 4 Bände, 1857 fg.;

Minor, J. G. H. in seiner Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode, 1881. Gesammelte Schriften, 6 Bde., 1821—42.

158) Vgl. G. Forsters Briefwechsel, nebst Nachrichten v. s. Leben, 2 Bde. 1829, ferner d. Charakteristik Forsters, womit Gervinus die Gesamtausgabe der Schriften desselben (9 Bde. 1842) eingeleitet hat, und K. Klein, Georg Forster in Mainz, 1863.

159) Vgl. Erinnerungen a. d. Leben J. G. Herders v. Karoline Herder, 1830; Hs. Lebensbild v. dessen Sohne, 1846; H. nach s. Leben u. s. Werken, v. R. Haym, 1877—85, 2 Bde.; Hs. Sämtl. Werke (erste krit. Gesamtausg.) v. B. Suphan, 32 Bde., 1877 fg.

160) Vgl. Köhler, Hs. Cid u. s. französ. Quelle, 1867; auch: Hs. Cid, d. französ. u. d. span. Quelle, zusammengest. v. A. S. Vögelin, 1879.

161) D. gött. Dichterbund, von R. Prutz, 1841. Über d. Bibliographie d. Musenalmanache, welche im 18. u. 19. Jahrh. in d. dtsch. Litteratur keine unbedeutende Rolle spielten, vgl. K. Gödeke, Elf Bücher dtsch. Dichtung, I. 727. Von d. Wiener Musenalmanachen i. 18. Jahrh. handelt Schlossar, Österreich. Kultur- u. Litteraturbilder, S. 1—64. Über Boie vgl. Weinhold, H. Chr. Boie, 1868.

162) Vgl. Voß, Abriß meines Lebens, 1818; Briefe, hrsg. v. A. Voß 1829—33; Herbst, J. H. Voß, 1872 fg.

163) Ruete, Hölty, s. Leben und Dichten, 1883.

164) Dieser Verschollenheit u. Vergessenheit konnte ihn auch das apologetisch-pietistische Buch Graf Fr. L. Stolberg u. seine Zeitgenossen von Th. Menge, 1862, nicht entreißen.

165) W. Herbst, M. Claudius, 4. Aufl. 1878. Sämtl. Werke, 2 Bde 1882, Gotha.

166) Vgl. Döring, Bürgers Leben, 1826; Pröhle, G. A. B., s. Leben u. s. Dichtungen, 1856. Briefe von u. an G. A. B., aus d. Nachlasse Bs., hrsg. v. A. Strodtmann, 4 Bde. 1874. Bs. sämtl. Werke, 8 Bde. 1829—33.

167) Vgl. H. M., ein Denkmal, v. A. Stahr, 1840; J. H. M., v. G. Zimmermann, 1871.

168) Eine einläßliche Schilderung der Sturm- u. Drangperiode gab ich in meinem Buch Schiller und seine Zeit, Bd. I. Kap. 4.

169) Vgl. F. M. Klingers Lebensskizze, welche der Ausgabe s. sämtl. Werke, 12 Bde. 1842, Bd. 12, S. 261 fg., beigegeben ist; über F. M. Kls. dramat. Dichtungen, O. Erdmann, 1877; Lenz u. Klinger, zwei Dichter der Geniezeit, dargest. v. E. Schmidt, 1878; Kl. in d. Sturm- u. Drangperiode dargest. v. M. Rieger, 1880.

170) Vgl. R. M. Werner, L. Ph. Hahn, ein Beitrag zur Gesch. d. Sturm- u. Drangzeit, 1877.

171) Gesammelte Schriften, hrsg. v. L. Tieck, 3 Tle. 1828. Dramat. Nachlaß, hrsg. v. C. Weinhold, 1884. Gedichte, herausgeg. von Weinhold, 1891. D. Dichter J. M. R. Lenz i. Livland, eine Monographie v. T. Falck, 1878. L. und s. Schriften, v. Dorer, 1857. L. u. s. Werke, von Gruppe, 1861. L. in s. Briefen, von Waldmann, 1894.

172) Ges. Werke, hrsg. v. L. Tieck, 3 Bde. 1811. Vgl. Seuffert, Der Maler Müller, 1877.

173) Über Goethes Leben vgl. von Goethes Werken: Tagebuch vom 11. März 1776 bis 5. März 1782 (vollständ. Abdruck in Vor hundert Jahren v. Rob. Keil, 2 Bde., 1875, H. Ausg. 1883), Wahrheit und Dichtung, Reisebriefe a. d. Schweiz (1779), Italien. Reise, Campagne in Frankreich 1792, Reisebriefe a. Deutschl. i. d. J. 1797—1815, Tag- u. Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse, v. 1749—1822; ferner Goethes Leben von H. Viehoff; Gs. Leben v. J. W. Schäfer; Life a. Works of G. by G. H. Lewes, ein in Deutschland weit über sein Verdienst geschätztes Buch, welches, wenn von einem Deutschen geschrieben, sicherlich unbeachtet geblieben wäre; Gs. Leben v. K. Gödeke; Gs. Ju-

gend, v. J. Scherr; G. H. Calvert, G., His Life a. Works (das erste Buch, welches ein Amerikaner über Goethe geschrieben hat); J. H. Boyesen, G. and Schiller, Their Lifes a. Works (die bedeutendste Erscheinung auf dem Gebiete der amerikanischen Goethelitteratur); H. Düntzer, Abhandlungen zu Gs. Leben u. Werken; A. Schöll, G. in d. Hauptzügen s. Lebens u. Wirkens; A. Baumgartner (S. J.), G., s. Leben u. s. Werke, 3 Bde., 1886 (diese Jesuitenbücher sind in ihrer Art interessant genug); J. W. Goethe v. M. Bernays; G., aus näherem pers. Umg. dargest. v. J. Falk; Mitteilgn. über G. v. F. W. Riemer, 2 Bde.; Frauenbilder a. Gs. Jugendzeit, v. H. Düntzer; Freundesbilder a. Gs. Leben, von H. Düntzer; G. und Karl August, v H. Düntzer; Aus Gs. Freundeskreise, v. H. Düntzer; Charlotte v. Stein, e. Lebensbild, v. H. Düntzer; Charl v. Stein u. Corona Schröter, v. H. Düntzer; Gs. Leben, v. H. Düntzer; G. zu Straßburg, v. J. Leyser; Das Fromannsche Haus in Jena, Ein Engländer über dtsch. Geistesleben, v. Eitner; Zwei Polen in Weimar, v. Th. Bratranek; W. Herbst, G. in Wetzlar; H. M. Richter, Aus d. Messias- u. Wertherzeit; R. Keil, G., Weimar u. Jena i. J. 1806; H. Düntzer, Gs. Eintritt in Weimar; E. Hlawacek, G. in Karlsbad, 2. Aufl. v. V. Ruß. Reich erschlossen ist jetzt der Goethesche Briefwechsel mit Charlotte v. Stein, Marianne Willemer, Sophie v. La Roche, Bettina, Merck, Lavater, Reinhard, Humboldt, Karl August, Sternberg, Eichstedt, Soret, Zelter u. Schiller. Von größter Wichtigkeit sind die beiden letztgenannten, Briefwechsel zwischen Schiller u. G. i. d. Jahren 1794—1805, 4. (vollst.) Aufl., hrsg. von Dr. Vollmer, 2 Bde., 1881. Gs. Briefe, v. Strehlke, 3 Bde., 1884. Unter den Ausgaben von Goethes Werken nennen wir die verschiedenen Cottaschen, die Ausg. v. Kurz (Hildburghausen), die Hempelsche (herausgegeben von Biedermann, Düntzer, Löper u. a.); die umfassendste Ausgabe, mit Benützung des 1885 erschlossenen Goethearchivs, ist diejenige d. Großherzogin Sophie von Sachsen (bei H. Böhlau in Weimar). Die Litteratur über Goethe scheint allmählich zu einer uferlosen werden zu wollen, u. leider hat sich auch die geistlose Mikrologie unseres großen Olympiers bemächtigt, so daß es wundernehmen muß, wenn noch kein „grundlegendes“ oder „abschlußgebendes“ Buch über Goethes Hühneraugen erschienen ist. Außer den Goethekapiteln in den bekannten Litteraturgeschichten v. Gervinus, Koberstein, Hillebrand, Gelzer, Hettner, Vilmar u. a. u. außer vielen einzelnen Äußerungen u. Urteilen über G. v. d. Gebrüdern Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling, Steffens, Hegel, Humboldt, Oehlenschläger, Ruge, Vischer, Carriere u. s. w. mögen hervorgehoben werden: Gespräche mit G. in den letzten Jahren s. Lebens, v. J. P. Eckermann; Gs. Unterhaltungen mit d. Kanzler v. Müller (hrsg. v. Burkhardt); G. im Wendep. zweier Jahrh., von K. Gutzkow; G. u. s. Werke, v. K. Rosenkranz; Studien zu Gs. Werken u. G. als Dramatiker, v. H. Düntzer; Goethe, par Mézières (1872); G., Vorlesgn., gehalten an d. Univ. zu Berlin, v. H. Grimm; Aus Gs Frühzeit, v. W. Scherer; G.-Forschgn. v. W. v. Biedermann, 1879; C. Maria Werner, G. u. Gräfin O'Donnell, 1884; Schriften der Goethegesellschaft, gegründet 1885; K. Knortz, G. u. d. Wertherzeit u. G. in Amerika, 1885; Über Kritik u. Gesch. des G.schen Textes, 1867; Verzeichnis einer G.-Bibliothek v. S. Hirzel (1867—74); Goethe-Jahrbuch, hrsg. v. L. Geiger, 1880 fg.

174) Vgl. Düntzer, Goethes Prometheus und Pandora.

175) E. Zusammenstellung d. ganz. Werther-Litteratur findet sich bei J. W. Appell, W. u. s. Zeit, 3. Aufl. 1881.

176) Vgl. übrigens über d. Zustände Weimars während dessen litterar. Glanzperiode Böttigers früher citierte Schrift, Wachsmuths Weimars Musenhof i. d. J. 1772 bis 1807, 1844, u. Diezmanns Goethe u. d. lustige Zeit i. W., 1857.

177) Vgl. Goethes Egmont u. Schillers Wallenstein. Eine Parallele d. Dichter, v. F. Th. Bratranek, 1862.

178) D. wichtigst. Urkunden zu Schillers Lebensgeschichte enthalten seine Briefwechsel mit Körner (4 Bde.), mit s. nachmaligen Frau u. ihrer Schwester Karoline (Sch. u. Lotte,

vervollst. A. v. W. Fielitz, 1879), m. Goethe, mit W. v. Humboldt u. mit Cotta (hrsg. v. W. Vollmer). Über Schillers Jugendleben verbreiten die Aufzeichnungen seiner Jugendfreunde Scharffenstein, Petersen, Conz, Hoven und Streicher Licht. Vgl. Schs. Leben, verf. nach Erinnerungen d. Familie, s. eigenen Briefen u. d. Nachrichten s. Freundes Körner, v. Karoline v. Wolzogen; Schs. Leben, Geistesentwickelung u. Werke im Zusammenhange, v. Karl Hoffmeister; Schs. Leben, auf Grundlage d. K. Hoffmeisterschen Schriften neu bearb. v. H. Viehoff; Schs. Leb. in drei Büchern, v. Gustav Schwab; Fr. Schiller als Mensch, Geschichtschreiber, Denker u. Dichter, e. Kommentar zu Schs. sämtl. Werken, v. Karl Grün; Sch. u. s. väterl. Haus, v. E. J. Sauppe; Schs. Jugendjahre, v. E. Boas; Schillerhäuser v. J. Rank; Schs. Leb. u. Werke, v. E. Palleske; Sch. u. s. Zeit, v. Johannes Scherr (Illustr. Prachtausg. in 4°, A. in 12°); Schs. Leb. u. Dichtungen, v. A. Spieß: Sch. u. s. Zeitgenossen, v. J. Schmidt: Schs. Leben v. H. Düntzer; Schiller, v. Otto Brahm (1888 fg.); und die umfassenden: Schiller, Gesch. s. Lebens u. Charakteristik s. Werke, von H. Weltrich (1885 fg.), und, Sch., s. Leben u. s. Werke, v. J. Minor (1890 fg.), 1. Bd. Schwäb. Heimatjahre, 2. Bd. Pfalz. u. sächs. Wanderjahre. Illustr. Schillerbiographie v. J. Wychgram, 1895; Schiller in s. Beziehungen zu Eltern u. Geschwistern, v. Emilie v. Gleichen; Schs. Vater, v. O. Brosin; Charlotte v. Sch. u. ihre Freunde, v. Ulrichs; Beiträge zur Würdigung u. zum Verständnis Schs., v. H. Deinhardt; Sch. in s. Beziehungen zur Wissenschaft, v. K. Tomaschek; Sch. in s. Verhältnis z. Wissenschaft v. K. Twesten; Schs. Geistesgang, v. A. Kuhn; Sch. als Historiker, v. J. Janssen; Studien zu Schs. Dramen, v. W. Fielitz; Sch. als Historiker u. Philosoph v. Fr. Überweg, Schs. Leb. u. Dichten, v. C. Hepp. Auf eine der Werke des Dichters würdige Ausgabe hatte die Nation lange zu warten. Endlich kam sie: Schillers sämtl. Schriften. Historisch-kritische Ausg.; im Verein mit Ellissen, Köhler, Müldener, Oesterley, Sauppe u. Vollmer, v. K. Gödeke, 1867 fg.; ferner die Ausgaben v. H. Kurz, und von Boxberger.

179) Vgl. Schiller u. Goethe im Xenienkampf, von E. Boas, 2 Tle., 1851.

180) Vgl. über Hermann u. Dorothea die Besprechung des Werkes durch Wilh. v. Humboldt (Ges. Schriften, Bd. 4, S. 1—268), dieses klass. Muster d. Kunstkritik; sodann Ästhet. u. hist. Einltg. nebst fortlauf. Erläutg. zu Gs. Herm. u. Dor. v. L. Cholevius, 1863.

181) Über Goethes Faust haben sehr viele geschrieben. Ich nenne nur Carus, Enk, Rosenkranz, Weiße, Deycks, Vischer, Rötscher, Schubart, Carriere, Meyer, Köstlin, Kreyßig, Bayard Taylor, Boyesen, Schreyer, Marbach u. d. Schrift H. Düntzers Gs. Faust, zum erstenmal vollständig erläutert, 2 Bde. 1850. D. Entstehungsgesch. d. Dramas s. b. Düntzer, I. 73—107, die Entwickelung der Faustsage ebendas. 1—72. Über d. Entstehung u. Komposition v. Gs. Faust, v. K. Fischer, 1878. Über d. jüngsten Phasen d. g.'schen Faustidee, v. W. Gwinner (Beil. z. Allg. Zeit. 1879, Nr. 157—75). Eingeleitete u. erläut. Ausgaben d. Faust (1. u. 2. Tl.) v. M. Carriere (1869), v. G. v. Loeper (1879), v. G. v. Oettingen (1880); v. K. J. Schröer, 2. Aufl. 1886.

182) Vgl. Wahrheit aus J. Ps. Leben (1826 fg., ein unvollendetes Gegenstück zu Goethes Selbstbiographie); Leb. u. Charakteristik J. Ps. v. H. Döring (2 Bde. 1830); J. P. F. Richter, ein biogr. Kommentar zu dessen Werken, v. O. Spazier (5 Bde. 1833); J. Ps. Briefwechsel m. Jakobi (1828), m. Otto (1829), mit Voß (1834). Gesamtausgaben von Hempel, mit Biographie von Gottschall, 1879; und v. Nerrlich (1882). Das schönste Urteil über J. P. enthält Börnes Denkrede auf ihn (Börnes ges. Schriften, IV, 46—59). J. Ps. Dichtung im Lichte unserer nation. Entwicklg., v. K. Ch. Planck, 1867. J. P. Denkwürdigkeiten a. d. Leb. v. J. P. Fr. R., hrsg. v. E. Förster, 4 Bde. 1863. J. P. s. Leben u. s. Werke, v. P. Nerrlich, 1889.

183) Vgl. O. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, 1880.

184) Vgl. W. v. Kotzebue, A. v. Kotzebue, 1881. Im Anh. zu dieser v. sohnlicher Pietät ausgegangenen Apologie findet sich ein Verzeichn. der sämtl. Theaterstücke Ks.

185) Biographien v. Röder (1863) u. A. Frey (1889).

186) J. P. Hebel, v. Längin (1874); sämtl. Werke, Stuttg. 1871, 3 Bde.

187) Vgl. L. A., v. Jos. Sarreiter, 1880.

188) Hs. sämtl. Werke, hrsg. v. Ch. Th. Schwab, 2 Bde. 1846; H. u. s. Werke, v. A. Jung, 1848. H., der Dichter d. Pantheismus, v. A. Wilbrandt (Hist. Taschenbuch für 1871, 373 fg.). Dichtungen von Fr. H., mit biogr. Einltg. hrsg v. C. Köstlin, 1885. Hs. Leben, v. B. Litzmann, 1890. Eine gute Kennzeichnung Hs. u. s. Poesie giebt Haym, D. romant. Schule, S. 289 fg. Der 2. Bd. d. Werke enthält den Briefwechsel d. Dichters u. dessen Biographie v. d. Herausgeber.

189) Vgl. über die romant. Schule außer Gervinus, Hillebrand u. a. m. besonders J. v. Eichendorff, Über d. ethische u. religiöse Bedeutung d. neueren romant. Poesie in Deutschl., 1847; H. Hettner, D. romant. Schule in ihrem Zusammenhange m. Goethe u. Schiller, 1850; H. Heine, D. romant. Schule, 1838; J. Schmidt, Gesch. d. Romantik, II. 319 fg.; A. Ruge, Gesamm. Werke, I, 247 fg.; R. Haym, D. romant. Schule, ein Beitrag z. Gesch. d. d. Geistes, 1870; G. Waitz, Karoline (Böhmer-Schlegel-Schelling), ihre Briefe, 2 Bde. 1871.

190) Vgl. auch H. Welti, Gesch. des Sonettes in der dtsch. Dicht. Leipz. 1884.

191) Gesamm. Werke, 1828 fg. Erinnergn. a. d. Leben d. Dichters, v. R. Köpke, 2 Bde. 1855. Briefe v. L. T., hrsg. v. K. v. Holtei, 2 Bde. 1861. L. T., Erinnerungen a. d. J. 1825—42, v. H. v. Friesen, 2 Bde. 1871.

192) Vgl. Fr. v. H., genannt Novalis. Ein Nachlaß aus den Quellen d. Familienarchivs, 2. Aufl. 1883; Ns. Leben, Dichten u. Denken, v. A. Schubart, 1887.

193) Vgl. Deppings Erinnerungen aus Paris, S. 201 fg.; über Werners Lebenslauf u. Charakter vgl. H. Düntzer, Zwei Bekehrte (S. 1—280), 1873.

194) Vgl. Jakob Minor, D. Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern, 1883. Die erste Grillparzers würdige Charakteristik seiner Persönlichkeit und seiner Werke gab E. Kuh (Beil. z. Allg. Ztg. v. 1871, Jan. u. Febr.); vgl. auch E. Kuh, Zwei Dichter Österreichs: Fr. Gr. u. A. Stifter, 1872; ferner d. Jahrb. d. Grillparzergesellschaft seit 1891; H. Laube, Grillparzers Lebensgeschichte, 1884; A. Faulhammer, Franz Grillparzer, 1890. R. Mahrenholtz, Fr. Gr., s. Leb. u. Schaffen, 1890: Gs. sämtl. Werke, 16 Bde., 4. Ausg., Cotta 1887.

195) Gesamm. Schriften v. Kl. Br. 9 Bde., 1851—55. Kl. Br., ein Lebensbild, v. Diel, 1878.

196) Arnims Tröst-Einsamkeit, Zeitung f. Einsiedler (Heidelberg 1808) wurde neu hrsg. v. Friedr. Pfaff, 1883.

197) Sämtl. Werke, hrsg. v. W. Grimm, 19 Bde.

198) B. v. Arnim, v. M. Carriere, 1887.

199) Kls. Leben u. Briefe, hrsg. v. E. v. Bülow, 1848. H. v. Kleist, v. A. Wilbrandt, 1863. H. v. Kls. sämtl. Werke, hrsg. v. Th. Zolling, 1885. H. v. Kl. i. d. Schweiz, v. Th. Zolling, 1881. H. v. Kl., v. Otto Brahm, 1884. H. v. Kls. Briefe an s. Braut, hrsg. v. Karl Biedermann, 1884.

200) Ks. Leben beschrieben Lehmann (1819), Erhard (1821), L. Bauer (1883).

201) Gedichte, 3. Aufl. Mit Lebensabriß u. Erltgn. v. A. Hagen (1862). Leben, Denken u. Dichten Schenkendorffs von A. Hagen (1863).

202) Arndts Leben von Langenberg, Schenkel, Baur.

203) Vgl. J. Keiter, Jos. v. Eichendorff (1887).

204) Ges. Werke, mit biogr. Einleitung v. M. Koch, 1883; Hempelsche Ausg. mit Biogr. v. Hesekiel 1879; Biogr. v. Hitzig, u. v. Fulda, Ch. u. s. Zeit (1881).

205) Fr. Rückerts Poetische Werke, Gesamtausg. in 12 Bdn. (1. Abt. Lyr. Gedichte, 2. Abt. Dramat. Gedichte, 3. Abt. Epische Gedichte), 1867 fg. u. 1881. Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal v. C. Beyer, 1868. Nachgelassene Gedichte Rückerts und neue Beiträge zu dessen Leben und Schriften, von C. Beyer, 1878. Fr.dr. Rückerts Leben u. Dichtungen, von C. Beyer, 3. Aufl. 1882. Vgl. Pfizer, Uhland und Rückert (1837); Braun, Rückert als Lyriker (1844); Fortlage, Rückert und seine Werke (1867); Borberger, Rückert-Studien, 1878.

206) Us. Leben u. Dichtungen v. Fr. Notter, 1863. L. U., v. O. Jahn, 1863. L. U., s. Freunde und Zeitgenossen, von K. Mayer, 2 Bde. 1867. L. Us. Leben; aus dessen Nachlaß u. a. eig. Erinnerung zusammengest. v. s. Witwe, 1874. L. Uhland, v. H. Fischer, 1887. Zu vgl. die Aufsätze v. Vischer (Krit. Gänge, 4. Heft, S. 98 fg.) und Treitschke (Hist. u. polit. Aufsätze, S. 278 fg.) Us. Gedichte und Dramen, Jubiläumsausg. 1886; Us. Schriften z. Gesch. d. Dichtung u. Sage, 7 Bde. 1866 fg. U. als Dramatiker, mit Benutzung s. handschriftl. Nachlasses, dargest. v. A. v. Keller, 1877.

207) Vgl. J. K. u. d. Kernerhaus zu Weinsberg, v. Reinhard, 1886; Th. Kerner, D. Kernerhaus u. s. Gäste, 1894.

208) Biographisches v. Notter (1875), Klaiber (1876), H. Fischer (1881). Briefwechsel Ms. mit H. Kurz, her. v. Bächtold (1885).

209) Sämtl. Werke mit Biographie v. G. Schwab, 5 Bde., 18. Aufl. 1882.

210) Is. ges. Werke, 14 Bde. 1834 fg.; ferner Ausg. v. Borberger in 20 Bdn. 1883; v. Koch, Nr. 159 u. 160 in Kürschners Nat.-Litt. I., s. Leben u. s. Werke, a. Tagebüchern u. Briefen an s. Familie, zusgest. u. hrsg. v. Gustav zu Putlitz, 2 Bde. 1870. Vgl. K. I., Blätter d. Erinnerung an ihn, hrsg. v. F. Freiligrath, 1842; A. Stahrs Schilderung Is. in Uns. Zeit, I. 1845, u. d. Artikel K. L. Immermann (v. Strauß) in d. Gegenwart, III. 486 fg.

211) Ch. D. Gs. sämtliche Werke, 2 Bde., hrsg. v. R. Gottschall, 1870. Ch. D. Gs. sämtl. Werke und handschriftl. Nachlaß, hrsg. u. erl. v. Oskar Blumenthal, 4 Bde. 1874. Über d. Dichters unglückl. Dasein vgl. K. Ziegler, Gs. Leben u. Charakter, 1855; über s. Charakter, s. Werke und s. Stellung in der Nationallitter. vgl. Scherr, Dämonen, 2. Aufl. S. 194 fg. (Ein deutscher Dichter).

212) Sämtl. Werke, hrsg. v. Glossy u. Sauer, 4 Bde. 1882.

213) A. v. D., ein Lebensbild v. L. Schücking, 2. Aufl. 1871; D. deutsche Dichterin (A. v. D.) v. J. Scherr (Blätter im Winde 1875, S. 427 fg.); A. v. D., Leben u. ausgew. Dichtungen, v. Claassen, 1883; A. v. Dr. u. ihre Werke, v. Herm. Hüffer, 1887.

214) Vgl. G. Weber, F. Ch. Schlosser, der Historiker, 1876.

215) Vgl. E. Beurmann, B., ein Charakter i. d. Litter., 1838; K. Gutzkow, Bs. Leben, 1840; C. Alberti, L. Börne, 1886.

216) A. Rs. Briefwechsel u. Tagebuchblätter a. d. J. 1825—40, hrsg. v. Paul Nerrlich, 2 Bde. 1886.

217) Vgl. Ps. Biogr. v. K. Gödeke, S. 422 fg. d. ges. Werke Ps. in 1 Bd., 1856; Ps. Tagebuch, 1860.

218) H. Hs. Leben u. Werke, v. A. Strodtmann, 2 Bde. 1867 fg. (eine gute Biographie); H. Hs. sämtl. Werke, hrsg. v. A. Strodtmann, 21 Bde. 1861—66; Hs. sämtl. W., mit Einl. u. Biogr., hrsg. v. Elster, 7 Bde; Letzte Gedichte u. Gedanken a. Hs. Nachl. hrsg., 1869. The Life, Works a. Opinions of H. H. by Stigand, 1875; A. d. Leben v. H. H., v. H. Hüffer, 1878; Erinnerungen a. H. v. A. Meißner u. letzte Erinnerungen an H. von demselben (Schattentanz 1881, II.); Erinnerungen an H. H. v. Maria Embden-Heine, 1881; Fürstin della Rocca, geb. Embden-Heine, Skizzen üb. H. H. v. s. Nichte, 1882; Souvenirs de Mme. C. Jaubert, 1880, p. 282—320; Souvenirs intimes de H. H., p. Alex. Weill, 1883; E. Montégut, Esquisse littéraire sur H. H. (Rev. d. Deux Mondes, mai 1884);

H. Hs. Biogr., 1885; S. Ducros, H. H. et s. temps, 1886; H. H., s. Lebensgang u. s. Schriften, v. Rob. Proelß, 1886; H. H. u. d. Neuisraelitismus, v. Hermann Schiff, 1886.

219) F. Wehl, D. junge Deutschl., 1886; J. Proelß, D. junge Deutschl., 1892; G. Brandes, im 6. Bd. d. Litt. d. 19. Jahrh. (1891).

220) Gesam. Werke v. K. Gutzkow. Darin d. selbstbiogr. Schrift Aus d. Knabenzeit, wozu später (1875) die weitere kam Rückblicke auf m. Leben. Über Gs. nationallitterarische Stellung u. Bedeutung vgl. meinen Aufsatz Ein litterar. Dialog (in meinem Buche „Größenwahn", 1876, S. 315—35).

221) O. Ls. Nachlaßschriften, mit biograph. Einleitung v. M. Heydrich, 1874. Die mitgeteilten dramat. Studien u. Entwürfe Ludwigs zeigen, wie mühselig er arbeitete.

222) Biographie F. Hs. v. E. Kuh, 1877. Zwei starke, enggedruckte Bände, zus. 1323 S., ein riesiges Monument, mehr d. Furor biographicus als Hebbels. Über diesen vgl. A. Stern, Zur Litter. d. Gegenw. (1880), S. 69 fg. Fr. Hs. Tagebücher, hrsg. v. Felix Bamberg, 2 Bde. 1885; sämtl. Werke, Hamburg 1891.

223) Gesam. Werke v. J. M., 1863; neue verm. Ausg., 6 Bde. 1880. Vgl. m. Aufsatz J. M. i. Gegenw. 1881, Nr. 10.

224) Emil Brenning, Leopold Schefer. Eine gekrönte Preisschrift, 1884.

225) Dichterischer Nachl. (1851), S. 1 fg. Sämtl. Werke, hrsg. v. A. Grün, 4 Bde. 1855; Ls. Leben v. Schurz, 2 Bde. 1856; Ls. Briefe an e. Freund. Mit Erinnerungen an den Verstorbenen, hrsg. v. Karl Mayer, 1883; Ein Dichter d. Weltleids (L.) von J. Scherr (Hammerschläge u. Historien, 3. Aufl. I, 163—278).

226) Ges. Werke v. An. Gr., hrsg. v. A. L. Frankl, 24 Hefte, 1877; An. Gr. u. s. Heimat, v. P. v. Radics, 1876; An. Gr., Verschollenes u. Vergilbtes aus dessen Leben u. Wirken, v. P. v. Radics, 1879.

227) Ges. Dichtgn., 6 Bde. 1870. Vgl. A. Klippenberg, F. Fr., 1868; F. Fr., Ein Dichterleben in Briefen, v. Wilh. Buchner, 1881 fg.; J. Scherr, F. F. (Hammerschläge u. Historien, 3. Aufl. I, 279 fg.).

228) Vgl. L. Smolle, Charles Sealsfield, ein Lebensbild, 1875; V. Hamburger, Ch. S., e. Biogr., 1881, und J. Scherr, Sealsfield-Postel (Blätter im Winde, S. 371 fg.).

229) J. Bächtold, G. Kellers Leben, 1894 fg.

230) Gesam. Werke, 1883 fg.; C. Th. Gaedertz, Geibeldenkwürdigkeiten, 1886; Briefe Geibels an die Familie v. Malsburg, 1885.

231) Vgl. O. Kraus, P. Hs. Romane und Novellen.

232) Ges. Werke, 1882 fg. Vgl. A. Fr. Gr. v. Sch., v. H. und L. Hart, 1883; v. W. Rogge, 1883.

233) Ges. Werke, Stuttgart, Cotta, 1890.

234) B. Auerbachs Briefe an s. Freund J. Auerbach, e. biogr. Denkm. 2 Bde. 1884.

235) Vgl. O. Glagau, Fr. R., s. Leben u. s. Dichtungen, n. A. 1875; H. Ebert, Fr. R., s. Leben u. s. Werke, 1874.

236) A. Ypey, Beknopte geschiedenis d. nederlandsçhe tale, 1812; F. Willems, Verhandeling over de niederduytsche taal en letterkunde, opzigtelik de zuydelyke Provintien de Nederlande, 1819—24; W. de Clerq, Beantwoording d. vrage: welken invloed heeft vreemde letterkunde etc. gehad op de nederl. taal en letterk. sints het begin d. 15. eeuw tot op onye dagen? 1825; van Capelle, Over den invloed der hollandsche letterk. op de hoogduitsche in de 17. eeuw; van Capelle, Bydragen tot de geschied. d. wetenschappen en letteren in Nederl., 1821; H. S. Lebrocquy, Précis de l'histoire littér. de Pays-Bas, 1827; A. Snellaert, Hist. de la litt. flamande; J. Bowring, Sketch of the Language a. Litterat. of Holland, 1829; L. G. Visscher, Bloemlezing mit de beste Schriften der ned. dichters van de 13. tot en nat de 18. eeuw, 1820; W. J. A. Jonckbloet, Gesch. der middenederl. letterk. 1851; W. J. A. Jonckbloet: Gesch. d.

niederl. Litt. Autor. dtsch. Ausg. v. W. Berg. Mit e. Vorw. v. E. Martin, 1870—72, 2 Bde.; W. J. Hofdijk, Gesch. d. n. letterk., 3. druk. 1864; J. van Vloten, Gesch. d. n. letteren, 1885; Ein ungenannter Holländer, D. poet. Litt. d. Holländer (Ausl. 1834. Nr. 32 fg.); Hoffmann von Fallersleben, Horae Belgicae, Pars. I. (Übersicht d. mittelniederl. Dichtung); F. J. Mone, Übersicht d. n. Volkslitt. ält. Zeit, 1838; Ferd. v. Hellwald, Gesch. d. holl. Theaters, 1873; F. v. Hellwald u. L. Schneider, Geschichte der n. Litter., 1884; Lina Schneider, Gesch. d. n. Litter., 1888; H. Winkel, Gesch. d. n. letterk., 3 Bde., 1887 f.; J. Stecher, Histoire de la litt. néerlandaise en Belgique, 1887; Jan ten Brink, Geschied. d. n. Letterk.: geillustreerd, 1895 f.; Niederlandsche Bibliothek (Leipzig), 1874 fg.; S. v. Eichstorff, Dtsch. Blumenlese aus n. Dichtern, 1826; F. W. Mauvillon, Auswahl niederl. Gedichte (ins Dtsch. übertragen), 3 Teile, 1839—41; J. Düringsfeld, D. geistige Leben d. Vlamingen (e. verdeutschte reiche Anthologie d. vläm. Litter.), 3 Bde., 1861.

237) Reinaert de vos, episch fabeldicht van de 12. en 13. eeuw, met anmerkingen en ophelderingen v. J. F. Willems, 1836. Reinhart Fuchs, a. d. Mittelniederl. zum ersten Mal i. d. Hochdtsch. übers. v. A. F. H. Geyder, 1844. Ich führe hier gleich noch d. Hauptwerke d. Fuchs-Reinhart-Litteratur an. Le Roman du Renart, ed. Méon, 1826, Ausg. von Martin, 1881—87; Reinardus vulpes, ed. Mone, 1832. Reinhart Fuchs v. J. Grimm, 1834. Reineke de vos, hrsg. v. Hoffmann v. Fallersleben, 1834. Über d. histor. Entwickelung d. Tierfabel siehe d. Einleitungen u. Anmerkungen d. genannten Ausgaben, dann E. Voigt, Ecbasis captivi, d. älteste Tierepos des M. A. (1875), sowie Gervinus' Gesch. d. dtsch. Nationallitt. und Genthe, Reineke Vos, Reinaert und Reinhart Fuchs im Verhältnis zu einander, 1866; Jonckbloets Gesch. d. niederl. Litt. (1870), I. 89, 131 fg. 142 fg.

238) Maerlants werken, beschouwd als spiegel van de 13. eeuw, door Jan te Winkel, 1877.

239) Vgl. G. D. J. Schotel, Geschiedenis der rederijkers in Nederland, 1863.

240) Paul de Mont im Magazin für Litter., 1894, Nr. 41.

241) De werken van V. in verband gebracht met zijn leven, door Mr Jacob van Lennep. 12 Bde. m. Portr., Facsimiles, Illustr., 1855—69. A. Baumgartner, S. J., J. van Vondel, s. Leben u. s. Werke, 1882.

242) Ill. Prachtausg. v. Cats Werken, hsg. v. Vloten, 1855—62.

243) Ferd. v. Hellwald, Beil. z. Allgem. Zeitung, 1881, Nr. 313.

244) Montelius, O., Die Kultur Schwedens in vorchristl. Zeit. Üb. v. K. Appel, 1885. Um die Erforschung d. skandinav. Sprachschatzes u. s. Gesch. haben sich v. nordischen Gelehrten Legis, Suhm, Thorlacius, Finn Magnusen, Rask, Rajn, Nyerup, Werlauff, Molbech, Rahbeck, Liljengren, Schröder u. a. verdient gemacht. Den Sagenschatz d. Nordens hat insbesondere P. E. Müller ans Licht gefördert (Sagabibliothek, 3 Tle. 1816—18) u. kritisch erl. Dän. Litterarhistoriker sind R. Nyerup u. K. L. Rahbeck, Bidrag til den Danske Digterkonsts Historie, 1800 ff., dann K. Karst, Briefe über d. dän Litter., 2 Tle. 1816, u. Chr. Molbech (Forelæsninger over d. danske Liter. 1832). Über einzelne Perioden u. Koryphäen d. dän. Litter. bringen H. Steffens (Was ich erlebte) u. A. Oehlenschläger (Meine Lebenserinnerungen) brauchbare Notizen bei. P. Bottenhansen gab 1868 Précis d'hist. de la litt. de Norvège au 19e siècle, J. Ström 1871 Dansk Lit. historie, A. E. Eriksen 1878 f. Dansk og norsk lit. hist. u. A. Strodtmann sein gehaltvolles Buch D. geist. Leben in Dänem. (1873). Die schwed. Litteraturgesch. bearbeiteten L. Hamarsköld, dessen Gesch. d. schönen Litter. Schwedens in 2. Aufl. durch Sondén wesentl. verbessert u. ergänzt wurde; dann G. Stjernhjelm, Svea Lit. Historia, 1819, Marianne v. Ehrenström, Notices sur la litt. en Suède 1826, ferner Wieselgren, Sveriges sköna liter., 5 Bde. 1833 fg., Atterbom, Svenska siare och skalder, 6 Bde. 1841 fg., Fryxell, Bidrag till Sveriges lit. hist., 1860 fg., Holmström, Grunddragen

af Svenska vitterhetens hist., 5 Bde., 1866 fg.; Ljunggren, Svenska dramat, 1864, und Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III. död, 1873 fg.; Sturzenbecker, Sex Föreläsninger öfver den nyare svenska Skönlit., 1850; Henrik Schück, Svensk lit. hist., 1890 fg.; Ph. Schweitzer, D. Entwickelung d. nation. Dichtung in Norw., 1881, u. Gesch. d. skandinav. Litter., 1886, u. Wollheim da Fonseca, Nationallitt. d. Skandinavier, 1874—77. D. ästhetisch-histor. Skizzen v. Sturzenbecker, welche unter d. Titel Schwed. Celebritäten der neuesten Zeit auch dtsch. erschienen, sind mehr vom humoristisch-ergötzl. als vom ernsthaft-litterargesch. Standpunkt aus entworfen, doch bringen sie einzelne dankenswerte Nachweise über die mod. Litteraturzust. Schs. Höchst lehrreich ist Köppens Litt. Einleitg. in d. nord. Mythologie, sowie d. Bericht, den L. Ettmüller über d. altnord. Litter. erstattete (Dtsche. Litteraturgesch., S. 46—119). Vorzüglich ist d. Abschnitt Nord. Litteraturen v. E. Mogk in Paulis Grundriß d. germ. Philologie, Bd. II, 1. Abtg., S. 77 fg. Finnur Jonsson hat 1893 begonnen eine Oldnorske og oldislandske Litt.-Hist. Eine Skizze der neueren u. neuest. skandinav. Litteratur findet sich in E. Boas' Reisewerk Nordlichter; u. L. Clarus giebt in s. Buch Schw. sonst u. jetzt einen Abriß der dramat. Poesie Schws. (I. 252—314). Sehr verdienstvoll sind Gottfrieds v. Leinburg Skand. Bibliothek, 1847—50, u. Hausschatz d. schwed. Poesie, 3 Bde. 1860 fg. Das Album nordgerman. Dichtung (I. Bd.: Dän.-norweg. Dichtung, II. Bd.: Schwed.-finnische Dichtg.) v. Edm. Lobedanz (1868) enthält eine reiche Blumenlese in deutschem Gewande, nur ist dieses leider nicht immer mit Treue, Sorgfalt u. Geschmack gearbeitet. Angereiht sei die Anthologie der nordgerm. (skandinav.) Litteratur in dtsch. Übertragungen von P. F. Siebold, 1879—81. Sehr zu empfehlen sind d. a. d. skand. Poesie u. Prosa b. z. 14. Jahrh. zusammengestellte Altnord. Lesebuch v. F. E. Ch. Dietrich, 2. A. 1864, ferner Norske Digtere, En Anthologie med Biografier etc. Med Bistand af Henrik Jæger udgivet af Nordahl Rolfsen, 1886, u. P. J. Willatzen, Nordlandsharfe, ein Überblick über die neuere Lyrik des Nordens. Nachdem d. Däne E. F. W. Horn dieses mein vorliegendes Buch in d. Sprache s. Landes übertr., den 4. Abschnitt d. 2. Bds. (Skandinavien) durch eigenes Hinzuthun wesentlich bereichert u. d. Ganze unter d. Titel Almindelig Literaturhist. oversat og bearbejdet med saerligt hensyn til Norden 1876 zu Kopenhagen veröffentlicht hatte, schrieb und veröffentlichte er drei Jahre später in dtsch. Sprache eine zusammenfassende Gesch. d. Litt. d. skand. Nordens v. d. ältesten Zeiten b. a. d. Gegenwart, 1879 fg.

245) Edda Sæmundar (m. Kommentar u. dän. Übers.), Kopenh. 1787—1828, 3 vol. 4. Den aeldre Edda, hrsg. v. Munch, Christiania 1847. Die Edda. E. Samml. altnord. Götter- u. Heldenlieder. Urschrift m. Anmerkungen, Glossar u. Einl. v. H. Lüning. 1859. Eine grundlegende Ausgabe veranstaltete Sophus Bugge, 1867. Vergl. Lieder der älteren Edda, hrsg. v. d. Gebrüdern Grimm, 1815. Sämunds Edda o. d. ältesten normänn. Lieder, a. d. Isländischen übers. u. m. Anmerkgn. begleitet v. J. L. Studach, 1829. D. ältere u. jüngere Edda nebst den myth. Erzählungen d. Skalda, übers. u. erl. v. K. Simrock, 1851. Die ältere Edda, übers. u. erl. v. B. Wenzel, 1877. Die Edda, übers. v. H. v. Wolzogen, ferner v. Hugo Gering, 1892. Über d. Eddalieder, Heimat, Alter u. Charakter, v. E. Jessen, 1871. Gegen d. Echtheit u. germ. Ursprüngl. d. Inhaltes d. Edda trat auf Sz, D. romant. Schwindel in d. dtsch. Mythologie u. auf d. Opernbühne. Heft 1—3, 1885.

246) Völuspâ (Original und Übersetzung), von L. Ettmüller, 1830. Weggewohnts Lied, Odins Rabenorakelsang und der Seherin Voraussicht (Völu-Spâ), drei eschatologische Gedichte der Sämunds Edda, krit. hergest., übers. und erkl. v. F. W. Bergmann, 1875.

247) Vgl. Die Eddalieder v. d. Nibelungen, verd. v. v. d. Hagen, 1814. Die Lieder d. Edda v. d. Nibel., stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterung von L. Ettmüller, 1837.

248) Ausg. des Originals: Historia regum norvegicorum conscripta a Snorrio Sturlae filio etc. 6 Bde. 1777—1820. Snorri Sturlusons Weltkreis, übers. u. erl. von F. Wachter, 1835 fg.

249) Die Geschichte des Skalden Egil Skallagrimsson. Dem Altisländischen nacherzählt von Ferd. Khull, 1888. Vgl. auch E. Mogk a. a. O., S. 99—100.

250) Snorra-Edda. herausgeg. v. R. K. Rask, Stockholm 1818.

251) Über Saxo u. die isländ. Historiographie vgl. F. C. Dahlmann, Forschungen auf dem Gebiete d. Gesch., Bd. 1, u. P. E. Müller, Critisk Undersøgelse af Danmarks og Norges Sagnhistorie eller om Troværdigheden af Saxos og Snorros Kilder.

252) Abrahamson, Nyerup u. Rahbeck, Udvalgte danske Viser fra Middelalderen, 5 Tle., Kopenh. 1812—13; Geijer u. Afzelius, Svenska Folkvisor, 3 Bde., Stockh. 1814—16; Arvidson, Svenska Fornsänger. 2 Bde. Stockh. 1834; J. C. Poestion, Isländ. Märchen, a. d. Originalquellen übertr., 1884; Svend Grundtvig, Jon Sigurdsson u. Palmi Palsson, Isländ. Volksl. 2 Bde., 1854—84; W. Grimm, Altdän. Heldenlieder, Balladen u. Märchen, 1811; G. Mohnike, Volkslieder d. Schweden, 1830; G. Mohnike, Altschwed. Balladen, Märch. u. Schwänke, 1836; R. Warrens, Schw. Volkslieder. A. d. Samml. v. Geijer u. Afzelius im Versmaße des Originals übertr. M. Vorwort v. F. Wolf, 1857; F. W. Weber, Schw. Lieder mit ihren Singweisen, 1872; Talvj, Versuch einer geschichtl. Charakteristik d. Volksl. german. Nationen, 1840, S. 154—340.

253) Kanteletar, Suomen Kansan Wanhoja Lauluja ja Wirsia (alte lyr. Ges. d. finn. Volks, 3 Bde.). Tengström, Finsk Anthologie (Anthol. d. finn. Volkspoesie). Kellgren, Tengström und Tigerstedt, Forsterländskt Album (Vaterl. Album f. finn. Litter.). Schröter, Finn. Runen, finn. u. dtsch., 1834. A. Schiefner, Kalewala, d. finn. Volksepos, dtsch. 1852. Jakob Grimm, Über d. finn. Epos (Kl. Schr. II.). Julius Cajar, Das finn. Volksepos Kalewala, 1862. Herm. Pauls Übers. der Kalewala (1886) mit Parallelisierung d. Verse gilt als die beste. Altmann, Runen finn. Volkspoesie, 1861 A. v. Tettau, Über d. ep. Dichtungen d. finn. Völker, 1873. W. Jordan, Ep. Briefe, 1876, S. 43. Eine Skizze d. neueren finn. Litteratur findet sich in d. wiener Jahrbüchern d. Litt., Bd. 9. Bertram (Jenseits der Scheren) übersetzte finn. Volksmärchen u. Sprichwörter; Hertzberg (1880) u. Rudbäck (1854, Suomen Kansan satuja) sammelten Volkssagen.

254) Donner, Lieder d. L., 1876; J. Qvigstad u. G. Sandberg, Lapp. Märch. u. Volkssagen, 1888.

255) Hs. Werke wurden herausg. v. K. L. Rahbeck, Kopenh. 1804—14, 21 Bde. E. sehr ausführl. Charakteristik Hs. giebt Fürst i. s. Briefen über d. dän. Litter. II, 1—115. Georg Brandes, L. H. u. s. Zeitgenossen, 1885.

256) Vgl. Internationale Litteraturberichte, I. Jahrg. 1894, Bericht v. K. Küchler.

257) G. Brandes, Björnsen och Ibsen, 1882.

258) Über Ibsen vergl. auch Bajenius, H. Ibsen, 1882, L. Passarge, H. Ibs., 1883, u. H. Jäger, H. Ibs., 1892.

259) C. Brausewetter, C. M. B., E. Studie, in Int. Litt.-Ber., 1895, Nr 7 fg. Clarus. Vgl. über B. auch Boas' Nordlichter und das von Wedderkop in seinen Bildern a. d. Norden (nach Molbechs Briefen aus Schweden) über d. Dichter Mitgeteilte, endlich A. v. Winterfeld, D. schwed. Anakreon. Ausw. aus C. M. Bs. Poesien, 1856.

260) Vgl. Leinburg, die gotische Schule.

261) Frithjofs Sage (1826), Axel (1829), sämtl. Gedichte (3 Bde. 1840). Auch Mayerhoff gab (1836) eine Übers. der poet. Werke Ts. E. Ts. Werke, Auswahl in 7 Bdn., übersetzt v. Gottfr. v. Leinburg, 1883 fg. D. Frithjofsage übertrugen außerdem Amalie v. Helvig (1844), Leinburg (1865), Viehoff (1865), Simrock (1863) und mehrere andere, so daß wir (1879) nicht weniger als 16 metrische Verdeutschungen d. Gedichtes aufweisen konnten. Eine Charakteristik Ts. als epischen u. lyrischen Dichters gab E. Lösch im Album d. litt. Vereins in Nürnberg, 1850, S. 24—76. Vgl. auch Leinburg, Handbuch d. schwed. Poesie, III. 30—216, u. m. Dichterkönige, 2. A. II, 339 fg.; Brandes, E. T., in Mod. Geister, 1882. Biograph. üb. T. v. Peschier, 1882, Christensen, 1883, Kippenberg, 1884.

262) Vgl. A. Ahnfelt, K. J. L. Almqvist, hans lif och verksamhet, 1877.

263) Vgl. Magazin für die Litteratur, 1888, Nr. 13.

264) Ges. Schriften, hrsg. v. Nyblom, 1873—74. Vgl. Cygnäus, Om J. L. R., 1873, u. Peschier, J. L. R., 1881.

265) Vgl. in dem illustrierten Werke Finnland im 19. Jahrh. die betreffenden Abschnitte v. C. G. Estlander u. E. Aspelin (S. 290—356); Max Bruch in Gegenwart 1894, Nr. 44.

266) Über die Abkunft, d. Sprachen, d. Gesch. u. Litt. d. Slaven s. Dobrowski, Institutiones linguae slav. 1822; Schafarik, Üb. d. Abkunft d. Slav., 1828; Schafarik, Slav. Altertümer (dtsch. hrsg. v. Wuttke), 2 Bde. 1842; Schafarik, Gesch. d. slavischen Sprache u. Litteratur, 2. A. 1869; Schafarik, Hist. krit. Beleuchtung d. serb. Mundart, 1833; Talvj, Hist. View of the Slavic Languages (dtsch. v. Olberg) 1834; Talvj, Handb. einer Gesch. d. slavischen Sprachen u. Litteratur, 1852; Mickiewicz, Vorlesungen über slav. Litt. u. Zustände (dtsch. v. Siegfried), 4 Bde. 1843—45; die zwei ersten Bände im ganzen vortrefflich, die zwei letzten entweder gar nicht oder nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen; Krek, Einltg. in die slav. Litt.-Gesch. u. Darstellung ihrer ältesten Perioden, 1874 fg.; Courrière, Hist. de la littér. contemporaine chez les Slaves, 1879. Wertvolle Beiträge z. Kenntnis slavischer Volkspoesie u. Litteratur enthalten d. verschied. Jahrgänge d. litt. Jahrbuches Die Dioskuren, 1872 fg. — Endlich erhielten die Slaven ein lange entbehrtes, ebenso gründliches als zusammenfassendes Werk über d. geschichtl. Entwickelungsgang ihres litter. Daseins: Istoria slavjanskich literatur. A. N. Pypina i V. D. Spasoviča, Dva toma, St. Petersburg 1879—80; Gesch. d. sl. Litt. v. A. N. Pypin u. W. D. Spasowitsch, nach d. 2. A. a. d. Russ. übertr. v. T. Pech, 2 Bde. 1880—81. — Dobrowski, Gesch. d. böhm. Sprache u. ält. Litt., 2. Aufl. 1818; Jungmann, Gesch. d. böhm. Litt., 2. Aufl. 1848; Graf Thun, Über d. gegenwärtigen Zustand d. böhmischen Litt. u. ihre Bedeutung, 1842; Schembera, Gesch. d. böhm. Sprache u. Litt. 3. Aufl. 1868, Wocel, Böhm. Altertumskunde, 1845; K. Tieftrunk, Historie literatury česke, 1876; Bačkovsky gab eine eingehende Gesch. d. czech. Litter. d. Neuzeit, 1888; Schafarik u. Palacky, D. ältesten Denkmäler d. böhm. Sprache, 1840; Subbotic, Einige Grundzüge aus d. Gesch. d. serb. Litt., 1850; Stojan Novaković, Serb. Litteraturgesch., 2. Aufl., 1871; Bentkowski, Historya literatury polskiéj, 1814; Münnich, Gesch. d. poln. Litter., 1823; Lukaszewicz, Rys literatury polskiéj, 1835; Wojcicki, Hist. lit. polskiej, 1845; Wiszniewski, Hist. lit. pol. 1840—57. (Dieses in 10 Bücher eingeteilte Werk ist d. bedeutendste Leistung der poln. Litter.- u. Kulturhistorik; aber leider reicht es nur bis zum 17. Jahrh.); Bartoszewicz, Hist. lit. pol., 1861; Nehring, Kurs lit. pol., 1866; E. P., Gesch. d. poln. Litteratur, übersichtlich dargest., 1868; Lipnicki, Gesch. d. poln. Nationallitteratur, 1873; Goldbaum, Zur poln. Litt.-Gesch. (N. Monatshefte f. Dichtkunst und Kritik, 1876, IV, 4); Gesch. d. poln. Dichtkunst in d. 1. Hälfte d. 19. Jahrh., v. A. Cybulski (hrsg. v. L. Kurtzmann), 2 Bde. 1880; H. Nitschmann, Gesch. d. poln. Litt., 2. Aufl. 1888; Hausner, D. polnische Belletristik in den letzten 20 Jahren. Dtsch. Rundschau, Juli u. Aug. 1882; Storch u. Adelung, Syst. Übers. der Litt. in Rußl., 1801—1805; Gretsch, Handb. d. russ. Litter., 1821; von der Borg, Poet. Erzeugnisse d. Russen, 1820—1823; Otto, Lehrb. d. russ. Litt., 1837; König, Litt. Bilder a. Rußl. (von dem Russen Melgunoff entworfen, v. König ausgeführt), 1837; Wolfsohn (Maien), Die schönwissenschaftl. Litt. d. Russ.; Anthol. a. d. Werken d. russ. Poeten u. Prosaiker m. hist.-krit. Übersicht u. biogr. Notizen, Bd. I, 1843; Jordan, Gesch. d. russ. Litt. u. russ. Quellen, 1846; Herzen, Rußl. soziale (u. litt.) Zustände, 1854; A. Galachow, Gesch. d. russischen Litteratur älterer u. neuerer Zeit, bis Puschkin, 2. Aufl. 1880 (russisch); K. Petrow, Kurse d. russ. Litt.-Gesch., 1863 (russ.). Neue Bilder a. d. Petersb. Gesellschaft (S. 110 fg. Litt. u. Litteraten unter d. Kaiser Nikolaus; S. 155 fg. Puschkin u. Dantès); Courrière,

Hist. de la litt. contemporaine en R., 1875; K. Hallers Gesch. der russ. Litter., 1882, bildet einen Auszug aus Petrows ob. erwähnt. Werke; Porfiriew, Gesch. d. russ. Litt. 1877—84; A. v. Reinholdt, Gesch. der russ. Litt., 1885; Orest Müller, Die r. Schriftsteller nach Gogol, 1885; vgl. ferner das in engl., franz. u. deutschen Zeitschr. (Ausland, Blätter für litt. Unterhaltung, Blätter zur Kunde der Litt. d. Auslands, Wolfsohns Russ. Revue, Slavisches Zentralblatt und Magazin für Litteratur) über slavische Litteratur Mitgeteilte. — In der Sammlung und Bekanntmachung der Schätze slavischer Volkspoesie wetteiferten Slaven und Deutsche. Originalsammlungen sind, Hanka, Königinhofer Handschrift, 1829; Czelakowsky, Sl. Volkslieder, 3 Bde., 1822—27; Vuk St. Karažić, Samml. serb. Lieder (Narodne srpske pjesme), 4 Bde., 1823 fg.; Milutinowic, Volksl. d. Montenegriner u. herzegowiner Serben, 1837; Waclaw, Galiz. Volksl., 1833; Wojcicki, Poln. Volksl., 2 Bde. 1836; Litauische Lieder gaben heraus Rhesa, 1833, Czakot 1838, Guszkiewicz, 1880—82; Tschulkow, Russ. Liedersamml., 4 Bde., 1788; Maximowicz, Kleinruss. Volksl.; Sacharow, Russ. Volksl. 1838; Schein, Russ. Volksl., 1870; Ralston, The Songs of Russ. People, 1872; Paul v. Wiskowatow, Geschichte d. russ. Litt. in gedr. Übers., 2. A., 1886; Bogoljub Petranović, 1867—70, u. Kistić (1873), Bosn. Volksl.; Verdtschgn.: Swoboda, D. Königinh. Handschr., Samml. altböhm. lyr.-ep. Gesänge, 1829; Wenzig, Sl. Volksl., 1830; Freie Bearbeitungen von großenteils außerordentl. schönen sl. Volksl. durch S. Kapper in s. Slav. Melodien, 1844; Ida v. Düringsfeld, Böhm. Rosen (czech. Volksl.), 1851; Wenzig, Blumenlese a. d. böhm. Kunst u. Naturpoesie, 1855; Wenzig, Blicke über das böhm. Volk, 1855; Wenzig, Kränze a. d. böhm. Dichtergarten, 1856; Talvj, Volksl. d. Serben. 2 Bde. 2. Ausg. 1853; Gerhard, Wila, serb. Volksl., 2 Bde., 2. A. 1877; Kapper, Gesänge d. Serb., 2 Tle. 1852; Volkslieder d. Polen, 1832; Waldbrühl, Sl. Balalaika, 1843; Götze, Stimmen d. russ. Volkes in Liedern, 1828; Bodenstedt, D. poet. Ukraine, kleinruss. Volksl., 1845; J. Altmann, Die Balalaika, russ. Volksl., 1863; W. Jordan, Litauische Volksl., 1844; Chr. Bartsch, Lit. Volkslieder, 1886 fg.; Haupt u. Schmaler, Volksl. d. Wenden in d. Ober- u. Niederlausitz (Original u. Üb.), 2 Bde., 1841; Grün, Volksl. a. Krain, 1850; L. d. Letten u. Esthen in Daumers Hafis, S. 229—286; Franzos, Vom Don z. Donau, I. (D. Kleinrussen u. ihre Sänger, D. geist. Bestrebungen d. Bulgaren) 1878; Rosen, Bulgar. Volksl., ges. u. verd., 1879.

267) Vgl. Büdinger in Sybels Histor. Zeitschr. I.; Kapper, Die Handschriften von Königinhof und Grünberg, 1859; Feifalik, Studien zur Gesch. der altböhm. Litteratur, 1860; Feifalik, Über die königinhofer Handschrift, 1861. S. Beilage 35 d. Allg. Zeitung 1887.

268) Pjäsni (Lieder), ges. v. P. W. Kirejefski, Moskau 1860; Pjäsni, ges. v. P. N. Rybnikof, 1861; A. Boltz, Üb. d. altr. Heldenged., 1854; Bailajei, D. r. Heldenepos, im Rußki Wjestnik (1862 Nr. 3, 9, 10); O. Miller, D. r. Lieder von Ilja Muromez, in Herrigs Arch. f. d. Stud. d. n. Spr., Bd. 23, Heft 1; C. Marthe, D. r. Heldensage, i. Gosches Jahrb. d. Litt.-Gesch., I. 175 fg.; W. Bistrom, D. r. Volksepos, i. d. Zeitschr. f. Völkerpsychologie u. Sprachwiss. v. Lazarus u. Steinthal, Bd. 5, S. 180 fg.; Wollner, Untersuchungen üb. d. Volksepik d. Großr., 1879.

269) Ich habe in meinem Bildersaal d. Weltlitt., 2. Aufl. Bd. II, Buch 10, Proben a. Vocels Labyrinth d. Ruhms, wie a. Jablonskis Salomo, nach Wenzigs handschriftl. Übersetzung mitgeteilt. Über spätere Hervorbringungen d. czech. Litt. s. Czech. Briefe a. Böhmen i. Magazin f. d. L. d. Ausl. 1864. Nr. 20, 25, 37.

270) E. Auswahl s. Poesien gab verd. E. Samhaber in s. [illegible] Klänge, 1880.

271) Biographien: P. Chmielowsky, A. M. 1886, 2 Bde.; M. L. Mickiewicz (Sohn), A. M., sa vie et s. œuvre, 1888 fg.

272) E. chronolog. Verzeichnis d. sämtln. Schriften giebt S. v. Bohdanowisz, J. J. Kr. in s. Wirken u. s. Werken (1879), S. 137 fg. Biographie von Chmielowski, 1888. Alle besseren Erzählungen Krs. sind ins Dtsche. übertr. Bei dieser Gelegenheit sei gerade noch daran erinnert, daß H. Nitschmann e. reiche Auswahl von ihm gut verd. poln. Dichtungen veröffentl. hat, D. poln. Parnaß, 1862; Iris, Dichterstimmen a. P., 1880.

273) Vgl. W. A. Shukowski, ein russisches Dichterleben von C. v. Seidlitz, 1870.

274) A. Ps. Dichtungen, a. d. Russ. v. R. Lippert, 2 Bde. 1840; Ps. poet. Werke, a. d. R. v. Fr. Bodenstedt, 3 Bde. 1854 fg. Bekanntl. e. Übersetzungsmeisterstück, welchem B. ein nicht geringeres vorangeschickt hatte, näml. s. Verdeutschung d. poet. Werke Lermontows, 2 Bde., 1852; Dichtungen v. P. u. L., i. d. Übertrg. v. A. Ascharin, 1877.

275) Vgl. T. G. Sz., e. kleinr. Dichter, v. J. G. Obrist, 1870; sowie Pypin u. Sp. a. a. O. I, 480 fg.

276) Varnhagen, Seebach, Löbenstein, Lippert u. Wolffsohn haben e. beträchtl. Anzahl russ. Novellen verd.

277) Vgl. auch Erw. Bauer, Naturalismus, Nihilismus, Idealismus in d. russ. Dichtung, Berlin 1890.

278) Leo N. v. Tolstoi, Ges. Werke, hersg. v. R. Löwenfeld, Berlin 1892.

279) S. Wengerow, J. Turgénjew, 1875 (russisch). Eug. Zabel, J. Turgenjew, 1884.

280) Vgl. W. Henckel, Magazin f. d. Litt. d. Ausl.. 1888, Nr. 17.

281) N. A. Ns. Sämtl. Werke, a. d. Russn. metr. üb. v. H. J. Köcher, 1885.

282) Vgl. E. Krauß, im Magazin für d. Litt., 1894, Nr. 48.

283) Ausg. v. Ds. Werken v. Schleicher, 1865, u. Nesselmann, m. d. Übers. 1869.

284) Johann Graf Mailáth, Magyar. Gedichte, übers. u. mit e. Übersicht d. mag. Poesie eingel., 1825; F. Toldy, Blumenlese a. ung. Dichtern, mit e. einleit. Gesch. d. ung. Poesie, 1828; Toldy, A' magyar nemzeti irodalom története (Gesch. d. ung. Nationallitt.), 3 Bde., 1851—53. Dasselbe Werk in kürzerer Fassung unter dem Titel: A' mag. nemzeti irodalom története a' legrégibb idöktöl a' jelenkorig, 2 Bde., 1854--55; Toldy, A' mag. költeszet története (Gesch. d. ung. Poesie), 2 Bde. 1855, dtsch. v. Steinacker, 1863; Toldy, Mag. költök élete (Lebensbeschreibgn. ung. Dichter), 2 Bde. 1871; Das Ausland (über ung. Sprache u. Litt.), 1846, Bd. 1—2; Kertbeny, Bibliogr. ung. nat. u. internat. Litt., 12 Hefte, 1841—76; Hunfalvy, Litter. Berichte a. U. (jährl. 1 Bd. in 4 Hftn.), 1877 fg.; Beöthy, Handb. d. ung. Litt.-Gesch. (ung.), 6. Aufl. 1892; Schwicker, Gesch. d. ung. Litt. 1889; Bodnár, A mag. irodalom története, 1890, in Heften, noch unvollst.; Szinnyei, Leben ung. Schriftsteller, im Auftr. d. Akad. d. Wissensch., v. 1890 an; Ung. Revue, hrsg. v. Hunfalvy u. Heinrich, 1881 fg.; Dux, Aus U., litt.- u. kulturgesch. Studien, 1880; Steinacker, Ung. Lyriker v. Kisfaludy b. a. d. neueste Z., 1874; Kertbeny, Alb. hundert ung. Dichter in eig. u. fremden Übers., mit biograph. u. litterarhistor. Erläutgn., 3. Aufl. 1865; Von der Haide, Pannoniens Dichterheim, 1879; Erdélyi, Samml. ung. Volksl. (Orig.-Texte), 1846; Greguss, Ung. Volksl., 1846; Kertbeny, 600 ung. Volksl., 1850; Aigner, Ung. Volksdichtungen, übers. u. eingel., 1873.

285) Ausg. d. W. Ps. v. P. Gyulai (3. Ausg. 1884), 8 Bde., der auch d. Dichters Leben schrieb.

286) Gedichte v. P. haben verdeutscht A. Dux, Kertbeny, Szarvady u. Hartmann, Th. Opitz, H. v. Meltzl, H. Melas, G. Goldschmidt, Neugebauer. Held János ist verd. v. Kertbeny u. Schnitzer. Ps. Poet. Werke, m. Beiträgen namhafter Übers. hrsg. v. L. Aigner, 1880. Ps. Wolken, lyr. Cyklus. Dtsch. m. biogr. Einl. v. H. v. Meltzl, 1884. Zu vgl. Th. Opitz, A. P., 1868; A. Teniers, Petöfi, 1866; Kertbeny, Ps. Tod (1849) u. Jókais Erinnerungen an P. (1870), histor.-litt. Daten u. Enthüllungen, 1880; F. Bubenik, A. P., eine Skizze s. Lebens u. Dichtens, 1882; A. Fischer, A. P., 1885.

287) Vgl. A. Flegler, Zur Würdigung der ungarischen Geschichtschreibung (in Sybels Historische Zeitschrift, 1867, 4. Heft), sowie Flegler, Erinnerungen an Ladislaus Szalay, 1866.

288) C. Krumbacher, Gesch. d. byzantin. Litter. (527—1453), 1891; W. Wagner, Medieval Greec Texts, 1870; Emil Legrand, Bibl. Grecque vulgaire, 1880—88; A. Koraïs, Mémorial sur l'état actuel de la civilisat. de la Grece, 1803; J. Rizo-Neroulos, Cours de la litt. gr. moderne, 1827; Leake, Researches in Gr., Mitteil. a. d. Gesch. u. Dichtung d. Neugr., 1825; K. Iken, Leukothea, 1827; A. Ellissen, Polyglotte d. europ. Poesie, Bd. 1, S. 176—434; Ellissen, Analekten d. mittel- u. neugr. Litt., 4 Bde., 1855 fg.; Brandis, Mitteil. über Gr., 3 Tle.; Thiersch, De l'état actuel de la Gr., 2 Tle. 1833; Zaviras, Θέατρον ἑλληνικὸν ἤτοι Νέα Ἑλλάς, hrsg. v. G. Kremos, 1872; G. H. Sanders, D. Volksleben d. Neugr., 1844; R. Nicolai, Gesch. d. neugr. Litt., 1876; A. R. Rangabé, Hist. litt. de la Gr. mod., 2 vols. 1877; A. R. Rangabé u. D. Sanders, Gesch. d. neugr. Litt., 1884; Gidel, Etudes s. la litt. gr. mod., 1866—78; C. Fauriel, Chants popul. de la Gr. mod., 1824 (dtsch. v. W. Müller, 1825); N. Tommaseo, Canti popolari, 4. Bd., 1841; J. M. Firmenich, Neugr. Volksgesänge, 1840; Sanders, Neugr. Volks- u. Freiheitsl., 1842; Kind, Anthol. neugr. Volksl., 1861; Juliette Lamber, Poètes Grecs contemp., 1881; Hahn, Gr. u. alban. Märchen, 2 Bde. 1864; B. Schmidt, Gr. Sagen, Märchen u. Volksl., 1887; Jeannarakis, Kret. Volksl., 1876; Gr. Volksl. in dtsch. Nachbildung, 1891.

289) Ausgabe s. λυρικὰ ἐρωτικὰ καὶ βακχικά, Wien, 1811. Lieder d. Weins u. d. Liebe, dtsch. v. A. Boltz, 2. A. 1884.

290) Vgl. A. Boltz, Allg. Zeitung, 1882, Nr. 133.

291) Gesammelte Dichtungen 1881, 3 Bde.

Alphabetisches Register.

* Abbildung. † Vollbild oder Tafel.

B.

C.

G.

M.

N.

Q.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Y.

Z.

Berichtigungen.

Band I.

Seite 14, Zeile 6 von unten lies: dem Sohne Yns.

S. 104, Z. 23 v. o. lies: wenn keiner er ist.

„ 163, Z. 2 v. o. lies: philosophiae.

„ 180 u. 181 ist bei den Jahreszahlen hinter den Troubadours: Rogier, Raimon v. T., Rambout v. V., Saint Didier, Sordel, Calvo, Zorgi „um" einzusetzen.

S. 182, Z. 20 v. o. lies: Castel-Cuillé, Z. 21 v. o. l.: Maßliebchen), Th. Aubanel (Castagnados), Z. 13 v. u. l.: Félibres.

S. 185, Z. 4 v. u : la mer.

„ 192, „ 7 v. o.: Wirklichkeit.

„ 201, „ 11 v. u.: Baïf.

„ 210, „ 5 v. o.: Regnard (1655 u. s. w.); ebenso Z. 6.

„ 210, „ 12 v. o.: Destouches († 1754).

„ 210, unterste Zeile: Fénelon. So auch S. 211, Z. 5 v. o. u. S. 212, Z. 9 v. u.

„ 213, Z. 5 v. o.: Perrault (1628—1703).

„ 216, „ 5 v. u.: Lhuillier (1626 u. s. w.).

„ 216, „ 3 v. u.: (1639 u. s. w.)

„ 217, „ 17 v. u.: Boufflers.

„ 230, „ 11 v. o.: est.

„ 239, „ 4 v. u.: 1746.

„ 244, „ 6 v. u.: 1836.

„ 247, „ 2 v. o.: 1764—1846.

„ 255, „ 1 v. u.: Barthélemy (1796—1877) und Méry (1798—1866).

„ 256, „ 6 v. u.: Brizeux (1806 u. s. f.).

„ 273, „ 13 v. o.: Ponsard (1814 u. s. w.)

„ 278, „ 16 v. u.: läßt er gern in seinen u. s. w.

„ 282, „ 17 v. u.: als das u. s. w.

„ 290, „ 15 v. u.: Capefigue.

„ 290, „ 3 v. u.: Barante (1782—1866).

„ 291, „ 2 v. o.: Michaud (1767 u. s. w.).

„ 291, „ 5 v. o.: Michelet (1798—1876).

„ 306, „ 11 v. u.: Ihm.

„ 343, „ 19 v. u.: Aloisio.

„ 372, „ 14 v. u.: Canti.

„ 376, „ 22 v. u.: Christentums in Italien, dem span. u. s. f.

„ 427, „ 12 v. o.: (S. 426).

Band II.

S. 16, Z. 13 v. u.: 1536.

„ 40, Z. 2 v. u.: denen jeder u. s. w.

„ 88, Z. 7 v. o. l.: d. für so leichte Last.

„ 88, Z. 8 v. o. l.: er kam.

„ 128, Z. 16 v. u. l.: Rechte der Leidensch.

„ 156, Z. 20 v. o. l.: Landsknecht.

„ 303, Z. 2 v. o. ist beizufügen: Kirchner), die Vorkämpferin für Friedensbestrebungen B. v. Suttner (Die Waffen nieder!).